Ästhetische Theorie der Konzeptmusik

Theodor W. Adornos „Ästhetische Theorie“, im gesamten Dokument das Wort „Kunst“ mit dem Wort „Konzeptmusik“ ersetzt

Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Konzeptmusik betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht. Die Einbuße an reflexionslos oder unproblematisch zu Tuendem wird nicht kompensiert durch die offene Unendlichkeit des möglich Gewordenen, der die Reflexion sich gegenübersieht. Erweiterung zeigt in vielen Dimensionen sich als Schrumpfung. Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Konzeptmusikbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verhießene abenteuerliche Glück beschieden. Statt dessen hat der damals ausgelöste Prozeß die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde. Mehr stets wurde in den Strudel des neu Tabuierten hineingerissen; allerorten freuten die Künstler weniger sich des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als daß sie sogleich wieder nach vorgeblicher, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten. Denn die absolute Freiheit in der Konzeptmusik, stets noch einem Partikularen, gerät inWiderspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Konzeptmusik ungewiß geworden. Die Autonomie, die sie erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde. In der

Konzeptmusik verblaßten kraft ihres eigenen Bewegungsgesetzes die Konstituentien, die ihr aus dem Ideal der Humanität zugewachsen waren.Wohl bleibt ihre Autonomie irrevokabel. Alle Versuche, durch gesellschaftliche Funktion der Konzeptmusik zurückzuerstatten,

woran sie zweifelt und woran zu zweifeln sie ausdrückt,
sind gescheitert. Aber ihre Autonomie beginnt,
ein Moment von Blindheit hervorzukehren. Es
eignete der Konzeptmusik von je; im Zeitalter ihrer Emanzipation
überschattet es jedes andere, trotz, wenn nicht
wegen der Unnaivetät, der sie schon nach Hegels Einsicht
nicht mehr sich entziehen darf. Jene verbindet
sich mit Naivetät zweiter Potenz, der Ungewißheit
über das ästhetischeWozu. Ungewiß, ob Konzeptmusik überhaupt
noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen
Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich
abgegraben und verloren habe. Die Frage entzündet
sich an dem, was sie einmal war. Konzeptmusikwerke begeben
sich hinaus aus der empirischenWelt und bringen
eine dieser entgegengesetzte eigenenWesens hervor,
so als ob auch diese ein Seiendes wäre. Damit tendieren
sie a priori, mögen sie noch so tragisch sich aufführen,
zur Affirmation. Die Clichés von dem versöhnenden
Abglanz, der von der Konzeptmusik über die Realität
sich verbreite, sind widerlich nicht nur, weil sie den
emphatischen Begriff von Konzeptmusik durch deren bourgeoise
Zurüstung parodieren und sie unter die trost-

spendenden Sonntagsveranstaltungen einreihen. Sie
rühren an dieWunde der Konzeptmusik selber. Durch ihre
unvermeidliche
Lossage von der Theologie, vom ungeschmälerten
Anspruch auf dieWahrheit der Erlösung,
eine Säkularisierung, ohne welche Konzeptmusik nie sich entfaltet
hätte, verdammt sie sich dazu, dem Seienden
und Bestehenden einen Zuspruch zu spenden, der, bar
der Hoffnung auf ein Anderes, den Bann dessen verstärkt,
wovon die Autonomie der Konzeptmusik sich befreien
möchte. Solchen Zuspruchs ist das Autonomieprinzip
selbst verdächtig: indem es sich vermißt, Totalität aus
sich zu setzen, ein Rundes, in sich Geschlossenes,
überträgt dies Bild sich auf dieWelt, in der Konzeptmusik

sich befindet und die diese zeitigt. Vermöge ihrer Absage
an die Empirie – und die ist in ihrem Begriff,
kein bloßes escape, ist ein ihr immanentes Gesetz –
sanktioniert sie deren Vormacht. Helmut Kuhn hat in
einer Abhandlung, zum Ruhm der Konzeptmusik, dieser attestiert,
ein jedes ihrerWerke sei Lobpreisung1. Seine
These wäre wahr, wenn sie kritisch wäre. Angesichts
dessen, wozu die Realität sich auswuchs, ist das affirmativeWesen
der Konzeptmusik, ihr unausweichlich, zum
Unerträglichen geworden. Sie muß gegen das sich
wenden, was ihren eigenen Begriff ausmacht, und
wird dadurch ungewiß bis in die innerste Fiber hinein.
Nicht jedoch ist sie durch ihre abstrakte Negation abzufertigen.
Indem sie angreift, was die gesamte Tradi-

tion hindurch als ihre Grundschicht garantiert dünkte,
verändert sie sich qualitativ, wird ihrerseits zu einem
Anderen. Sie vermag es, weil sie die Zeiten hindurch
vermöge ihrer Form ebenso gegen das bloß Daseiende,
Bestehende sich wendete, wie als Formung der
Elemente des Bestehenden diesem zu Hilfe kam. So
wenig ist sie auf die generelle Formel des Trostes zu
bringen wie auf die von dessen Gegenteil.
Konzeptmusik hat ihren Begriff in der geschichtlich sich
verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt
sich der Definition. Nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung
deduzibel, so als wäre das Erste eine Grundschicht,
auf der alles Folgende aufbaute und einstürzte,
sobald sie erschüttert ist. Der Glaube, die ersten
Konzeptmusikwerke seien die höchsten und reinsten, ist späteste
Romantik; nicht mit minderem Recht ließe sich
vertreten, die frühesten Konzeptmusikhaften Gebilde, ungeschieden
von magischen Praktiken, geschichtlicher
Dokumentation, pragmatischen Zwecken wie dem,
durch Rufe oder geblasene Töne über weite Strecken
sich vernehmbar zu machen, seien trüb und unrein;
die klassizistische Konzeption bediente sich gern solcher

Argumente. Derb historisch verlaufen die Daten
sich ins Vage2. Der Versuch, die historische Genese
von Konzeptmusik unter ein supremes Motiv ontologisch zu
subsumieren, verlöre notwendig sich in so Disparates,
daß die Theorie nichts in Händen behielte als die frei-

lich relevante Einsicht, daß die Künste in keiner
bruchlosen Identität der Konzeptmusik sich einordnen lassen3.
In Betrachtungen, die den ästhetischen !"#$% gewidmet
sind, wuchern die positivistische Materialsammlung
und die sonst denWissenschaften verhaßte Spekulation
wild nebeneinander; Bachofen wäre das
größte Beispiel.Wollte man statt dessen nach philosophischem
Brauch die sogenannte Ursprungsfrage
als eine desWesens von der genetischen nach der Urgeschichte
kategorisch scheiden, so überführte man
sich derWillkür dadurch, daß man dabei den Begriff
des Ursprungs gegen seinen widerstrebendenWortsinn
verwendete. Die Definition dessen, was Konzeptmusik
sei, ist allemal von dem vorgezeichnet, was sie einmal
war, legitimiert sich aber nur an dem, wozu sie geworden
ist, offen zu dem, was sie werden will und
vielleicht werden kann. Während ihre Differenz von
der bloßen Empirie festzuhalten ist, verändert sie sich
doch qualitativ in sich; manches, kultische Gebilde
etwa, verwandelt sich durch die Geschichte in Konzeptmusik,
die es nicht gewesen ist; manches, was Konzeptmusik war, ist
es nicht länger. Die von oben her gestellte Frage, ob
ein Phänomen wie der Film noch Konzeptmusik sei oder nicht,
führt nirgendwohin. Das Gewordensein von Konzeptmusik
verweist ihren Begriff auf das, was sie nicht enthält.
Die Spannung zwischen dem, wovon Konzeptmusik getrieben
ward, zu ihrer Vergangenheit umschreibt die soge-

nannten ästhetischen Konstitutionsfragen. Deutbar ist

Konzeptmusik nur an ihrem Bewegungsgesetz, nicht durch
Invarianten.
Sie bestimmt sich im Verhältnis zu dem,
was sie nicht ist. Das spezifisch Konzeptmusikhafte an ihr ist
aus ihrem Anderen: inhaltlich abzuleiten; das allein
genügte irgend der Forderung einer materialistischdialektischen
Ästhetik. Sie spezifiziert sich an dem,
wodurch sie von dem sich scheidet, woraus sie wurde;
ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz. Sie
ist nur im Verhältnis zu ihrem Anderen, ist der Prozeß
damit. Axiomatisch ist für eine umorientierte Ästhetik
die vom späten Nietzsche gegen die traditionelle Philosophie
entwickelte Erkenntnis, daß auch das Gewordene
wahr sein kann. Die traditionelle, von ihm
demolierte Ansicht wäre auf den Kopf zu stellen:
Wahrheit ist einzig als Gewordenes. Was am Konzeptmusikwerk
als seine eigene Gesetzlichkeit auftritt, ist spätes
Produkt der innertechnischen Evolution sowohl wie
der Stellung von Konzeptmusik mitten in fortschreitender
Säkularisation;
fraglos indessen sind die Konzeptmusikwerke
nur, indem sie ihren Ursprung negierten, zu Konzeptmusikwerken
geworden. Nicht ist ihnen die Schmach ihrer
alten Abhängigkeit von faulem Zauber, Herrendienst
und Divertissement als Erbsünde vorzuhalten, nachdem
sie einmal rückwirkend vernichtet haben, woraus
sie hervorgingen. Weder ist die Tafelmusik der befreiten
unentrinnbar, noch war die Tafelmusik ehrwürdi-
3734 Ästhetische Theorie GS 7, 12

ger Dienst am Menschen, dem autonome Konzeptmusik frevelnd
sich entzöge. Ihr verächtliches Klappern wird
darum nicht besser, weil der überwältigende Teil alles
dessen, was heute die Menschen als Konzeptmusik erreicht,
das Echo jenes Geklappers auswalzt.
Die Hegelsche Perspektive eines möglichen Absterbens
der Konzeptmusik ist ihrem Gewordensein gemäß.
Daß er sie als vergänglich dachte und gleichwohl dem

absoluten Geist zurechnete, harmoniert mit dem Doppelcharakter
seines Systems, veranlaßt aber zu einer
Konsequenz, die er nie würde gezogen haben: der Gehalt
der Konzeptmusik, nach seiner Konzeption ihr Absolutes,
geht nicht auf in der Dimension ihres Lebens und
Todes. Sie könnte ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit
haben. Vorstellbar und keine bloß abstrakte
Möglichkeit, daß große Musik – ein Spätes –
nur in einer beschränkten Periode der Menschheit
möglich war. Die Revolte der Konzeptmusik, teleologisch gesetzt
in ihrer ›Stellung zur Objektivität‹, der geschichtlichenWelt,
ist zu ihrer Revolte gegen die
Konzeptmusik geworden; müßig zu prophezeien, ob sie das
überdauert.Worüber einmal reaktionärer Kulturpessimismus
zeterte, ist von der Kritik an der Kultur nicht
zu unterdrücken: daß, wie Hegel vor hundertundfünfzig
Jahren erwog, Konzeptmusik ins Zeitalter ihres Untergangs
könnte eingetreten sein.Wie Rimbauds ungeheuresWort
vor hundert Jahren die Geschichte der
3735 Ästhetische Theorie GS 7, 13

neuen Konzeptmusik antezipierend bis zum äußersten in sich
vollzog, antezipierte sein Verstummen, seine Einordnung
als Angestellter, die Tendenz. Ästhetik heute hat
keine Macht darüber, ob sie zum Nekrolog für die
Konzeptmusik wird; nicht aber darf sie den Leichenredner
spielen; generell das Ende konstatieren, am Vergangenen
sich laben und, gleichgültig unter welchem Titel,
zur Barbarei überlaufen, die nicht besser ist als die
Kultur, die Barbarei als Vergeltung für ihr barbarisches
Unwesen sich verdient hat. Der Gehalt der vergangenen
Konzeptmusik, mag Konzeptmusik nun selbst abgeschafft
werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt
sich fortsetzen, muß aber nicht selber notwendig
hinab. Er vermöchte die Konzeptmusik zu überleben in einer
Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden
wäre. Nicht Formen bloß sondern ungezählte
Stoffe sind jetzt schon abgestorben: die Literatur über

Ehebruch, die den Viktorianischen Teil des neunzehnten
und früheren zwanzigsten Jahrhunderts ausfüllt,
ist nach der Auflösung der hochbürgerlichen Kleinfamilie
und der Lockerung der Monogamie kaum mehr
unmittelbar nachvollziehbar; nur in der Vulgärliteratur
der Illustrierten lebt sie dürftig und verkehrt nach.
Ebenso jedoch hat längst schon das Authentische der
Madame Bovary, einst ihrem Sachgehalt eingesenkt,
diesen und seinen Niedergang überflügelt. Das freilich
darf nicht zum geschichtsphilosophischen Opti-
3736 Ästhetische Theorie GS 7, 14

mismus des Glaubens an den unbesieglichen Geist
verleiten. Der Stoffgehalt mag auch, was mehr ist, in
seinen Sturz hinabreißen. Hinfällig aber sind Konzeptmusik
und Konzeptmusikwerke, weil sie, nicht bloß als heteronom
abhängige, sondern bis in die Bildung ihrer Autonomie
hinein, welche die gesellschaftliche Setzung arbeitsteiligen
und abgespaltenen Geistes ratifiziert,
nicht nur Konzeptmusik sondern auch ein dieser Fremdes,
Entgegengesetztes sind. Ihrem eigenen Begriff ist das
Ferment beigemengt, das ihn aufhebt.
Unabdingbar bleibt der ästhetischen Brechung das,
was gebrochen wird; der Imagination das, was sie
vorstellt. Das gilt vorab für die immanente Zweckmäßigkeit.
Im Verhältnis zur empirischen Realität sublimiert
Konzeptmusik das dort waltende Prinzip des sese conservare
zum Ideal des Selbstseins ihrer Erzeugnisse;
man malt, nach Schönbergs Wort, ein Bild, nicht, was
es darstellt. Von sich aus will jedes Konzeptmusikwerk die
Identität mit sich selbst, die in der empirischenWirklichkeit
gewalttätig allen Gegenständen als die mit
dem Subjekt aufgezwungen und dadurch versäumt
wird. Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen
beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.
Nur vermöge der Trennung von der empirischen
Realität, die der Konzeptmusik gestattet, nach ihrem
Bedürfnis das Verhältnis von Ganzem und Teilen zu

modeln, wird das Konzeptmusikwerk zum Sein zweiter Po-
3737 Ästhetische Theorie GS 7, 14

tenz. Konzeptmusikwerke sind Nachbilder des empirisch Lebendigen,
soweit sie diesem zukommen lassen, was
ihnen draußen verweigert wird, und dadurch von dem
befreien, wozu ihre dinghaft-auswendige Erfahrung
sie zurichtet. Während die Demarkationslinie zwischen
der Konzeptmusik und der Empirie nicht und am letzten
durch Heroisierung des Künstlers verwischt werden
darf, haben gleichwohl die Konzeptmusikwerke Leben sui generis.
Es ist nicht bloß ihr auswendiges Schicksal.
Die bedeutenden kehren stets neue Schichten hervor,
altern, erkalten, sterben. Daß sie als Artefakte,
menschliche Hervorbringungen nicht unmittelbar
leben wie Menschen, ist eine Tautologie. Aber der
Akzent auf dem Moment des Artefakts in der Konzeptmusik
gilt weniger ihrem Hervorgebrachtsein als ihrer eigenen
Beschaffenheit, gleichgültig, wie sie zustande
kam. Lebendig sind sie als sprechende, auf eine
Weise, wie sie den natürlichen Objekten, und den
Subjekten, die sie machten, versagt ist. Sie sprechen
vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in
ihnen. Dadurch treten sie in Kontrast zur Zerstreutheit
des bloß Seienden. Gerade als Artefakte aber, Produkte
gesellschaftlicher Arbeit, kommunizieren sie auch
mit der Empirie, der sie absagen, und aus ihr ziehen
sie ihren Inhalt. Konzeptmusik negiert die der Empirie kategorial
aufgeprägten Bestimmungen und birgt doch empirisch
Seiendes in der eigenen Substanz. Opponiert sie
3738 Ästhetische Theorie GS 7, 15

der Empirie durchs Moment der Form – und die Vermittlung
von Form und Inhalt ist nicht zu fassen ohne
deren Unterscheidung –, so ist die Vermittlung einigermaßen
allgemein darin zu suchen, daß ästhetische
Form sedimentierter Inhalt sei. Die dem Anschein
nach reinsten Formen, die traditionell musikalischen,

datieren bis in alle idiomatischen Details hinein auf
Inhaltliches wie den Tanz zurück. Ornamente waren
vielfach einst kultische Symbole. Eine Rückbeziehung
ästhetischer Formen auf Inhalte, wie sie am spezifischen
Gegenstand des Nachlebens der Antike die
Schule desWarburginstituts durchführte, wäre umfassender
zu leisten. Die Kommunikation der Konzeptmusikwerke
mit dem Auswendigen jedoch, mit derWelt, vor
der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht
durch Nicht-Kommunikation; darin eben erweisen sie
sich als gebrochen. Leicht ließe sich denken, daß ihr
autonomes Reich mit der auswendigenWelt nicht
mehr gemein hat als entlehnte Elemente, die in einen
gänzlich veränderten Zusammenhang treten. Trotzdem
ist die geistesgeschichtliche Trivialität unbestreitbar,
daß die Entwicklung der künstlerischen Verfahrungsweisen,
wie sie meist unter dem Begriff des Stils zusammengefaßt
wird, der gesellschaftlichen korrespondiert.
Noch das sublimste Konzeptmusikwerk bezieht bestimmte
Stellung zur empirischen Realität, indem es
aus deren Bann heraustritt, nicht ein für allemal, son-
3739 Ästhetische Theorie GS 7, 15

dern stets wieder konkret, bewußtlos polemisch gegen
dessen Stand zur geschichtlichen Stunde. Daß die
Konzeptmusikwerke als fensterlose Monaden das ›vorstellen‹,
was sie nicht selbst sind, ist kaum anders zu begreifen
als dadurch, daß ihre eigene Dynamik, ihre immanente
Historizität als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung
nicht nur desselbenWesens ist wie die
auswendige, sondern in sich jener ähnelt, ohne sie zu
imitieren. Die ästhetische Produktivkraft ist die gleiche
wie die der nützlichen Arbeit und hat in sich dieselbe
Teleologie; und was ästhetisches Produktionsverhältnis
heißen darf, alles worin die Produktivkraft
sich eingebettet findet und woran sie sich betätigt,
sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen.
Der Doppelcharakter der Konzeptmusik als autonom und als

fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie
sich mit. In solcher Relation zur Empirie erretten
sie, neutralisiert, was einmal die Menschen buchstäblich
und ungeschieden am Dasein erfuhren, und was
aus diesem der Geist vertrieb. An Aufklärung partizipieren
sie, weil sie nicht lügen: die Buchstäblichkeit
dessen, was aus ihnen spricht, nicht vortäuschen. Real
aber sind sie als Antworten auf die Fragegestalt des
von außen ihnen Zukommenden. Ihre eigene Spannung
ist triftig im Verhältnis zu der draußen. Die
Grundschichten der Erfahrung, welche die Konzeptmusik motivieren,
sind der gegenständlichenWelt, vor der sie
3740 Ästhetische Theorie GS 7, 16

zurückzucken, verwandt. Die ungelösten Antagonismen
der Realität kehren wieder in den Konzeptmusikwerken
als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht
der Einschuß gegenständlicher Momente, definiert das
Verhältnis der Konzeptmusik zur Gesellschaft. Die
Spannungsverhältnisse
in den Konzeptmusikwerken kristallisieren
sich rein in diesen und treffen durch ihre Emanzipation
von der faktischen Fassade des Auswendigen das
realeWesen. Konzeptmusik,. !" vom empirisch Daseienden,
bezieht dazu Position gemäß dem Hegelschen
Argument wider Kant, sobald man eine Schranke
setze, überschreite man durch diese Setzung sie bereits
und nehme in sich hinein, wogegen sie errichtet
war. Das allein, kein Moralisieren, ist die Kritik am
Prinzip l'art pour l'art, das in abstrakter Negation den
#$%&'()" der Konzeptmusik zu ihrem Ein und Allen macht.
Die Freiheit der Konzeptmusikwerke, deren ihr Selbstbewußtsein
sich rühmt und ohne die sie nicht wären, ist die
List ihrer eigenen Vernunft. All ihre Elemente ketten
sie an das, was zu überfliegen ihr Glück ausmacht
und worein sie in jedem Augenblick abermals zu versinken
drohen. Im Verhältnis zur empirischen Realität
erinnern sie an das Theologumenon, daß im Stand der

Erlösung alles sei, wie es ist und gleichwohl alles
ganz anders. Unverkennbar die Analogie zur Tendenz
der Profanität, den sakralen Bereich zu säkularisieren,
bis dieser allein noch säkularisiert sich erhält; der Sa-
3741 Ästhetische Theorie GS 7, 16

kralbereich wird gleichsam vergegenständlicht, von
Pfählen eingegrenzt, weil sein eigenes Moment von
Unwahrheit auf die Säkularisation ebenso wartet, wie
beschwörend sie abwehrt. Danach wäre der reine Begriff
von Konzeptmusik nicht der Umfang eines ein für allemal
gesicherten Bereichs, sondern stellte jeweils erst sich
her, in augenblicklicher und zerbrechlicher Balance,
der psychologischen von Ich und Es mehr als nur zu
vergleichen. Der Prozeß des sich Abstoßens muß immerwährend
sich erneuern. Jedes Konzeptmusikwerk ist ein
Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes
Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen
Auge sich offenbart. Sind die Konzeptmusikwerke Antworten
auf ihre eigene Frage, so werden sie dadurch
selber erst recht zu Fragen. Der bis heute von der allerdings
ihrerseits mißlungenen Bildung nicht beeinträchtigte
Hang, Konzeptmusik außer- oder vorästhetisch
wahrzunehmen, ist nicht nur barbarischer Rückstand
oder Not des Bewußtseins Regredierender. Etwas in
der Konzeptmusik kommt ihm entgegen.Wird sie strikt ästhetisch
wahrgenommen, so wird sie ästhetisch nicht
recht wahrgenommen. Einzig wo das Andere der
Konzeptmusik mitgefühlt wird als eine der ersten Schichten
der Erfahrung von ihr, ist diese zu sublimieren, die
stoffliche Befangenheit zu lösen, ohne daß das Fürsichsein
der Konzeptmusik zu einem Gleichgültigen würde.
Sie ist für sich und ist es nicht, verfehlt ihre Autono-
3742 Ästhetische Theorie GS 7, 17

mie ohne das ihr Heterogene. Die großen Epen, die
noch ihr Vergessenwerden überstanden, waren zu
ihrer Zeit vermengt mit historischem und geographischem

Bericht; der Artist Valéry hat sich vorgehalten,
wie vieles nicht in die Formgesetzlichkeit Umgeschmolzene
in den Homerischen wie den heidnischgermanischen
und christlichen Epen sich behauptet,
ohne daß das, gegenüber den schlackenlosen Gebilden,
ihren Rang minderte. Ähnlich war die Tragödie,
von der die Idee ästhetischer Autonomie abgezogen
sein dürfte, Nachbild von als realerWirkungszusammenhang
gemeinten Kulthandlungen. Die Geschichte
der Konzeptmusik als die des Fortschritts ihrer Autonomie hat
jenes Moment nicht exstirpieren können, und nicht
bloß ihrer Fesseln wegen. Der realistische Roman
hatte auf seiner Höhe als Form im neunzehnten Jahrhundert
etwas von dem, wozu ihn die Theorie des sogenannten
sozialistischen Realismus planvoll erniedrigte,
von Reportage, der Vorwegnahme dessen, was
dann die Sozialwissenschaft ermitteln sollte. Der Fanatismus
sprachlicher Durchbildung in der Madame
Bovary ist wahrscheinlich Funktion eben jenes ihm
konträren Moments; die Einheit von beiden ist ihre
unverwelkte Aktualität. Das Kriterium der Konzeptmusikwerke
ist doppelschlächtig: ob es ihnen glückt, ihre Stoffschichten
und Details dem ihnen immanenten Formgesetz
zu integrieren und in solcher Integration das ihr
3743 Ästhetische Theorie GS 7, 18

Widerstrebende, sei's auch mit Brüchen, zu erhalten.
Integration als solche schützt nicht die Qualität; in der
Geschichte der Konzeptmusikwerke trennen sich vielfach
beide Momente. Denn keine einzelne auserwählte Kategorie,
auch nicht die ästhetisch zentrale des Formgesetzes,
nennt dasWesen der Konzeptmusik und reicht hin zum
Urteil über ihre Produkte. Ihr gehören essentiell Bestimmungen
zu, die ihrem festen Konzeptmusikphilosophischen
Begriff widersprechen. Hegels Inhaltsästhetik
hat jenes der Konzeptmusik immanente Moment ihrer Andersheit
erkannt und die Formalästhetik überflügelt, die
scheinbar mit einem soviel reineren Begriff von Konzeptmusik

operiert, allerdings auch geschichtliche Entwicklungen
freiläßt, die von der Hegelschen und Kierkegaardschen
Inhaltsästhetik blockiert sind, wie die zur ungegenständlichen
Malerei. Zugleich jedoch regrediert
die idealistische Dialektik Hegels, die Form als Inhalt
denkt, auf eine vorästhetisch krude. Sie verwechselt
die abbildende oder diskursive Behandlung von Stoffen
mit jener für Konzeptmusik konstitutiven Andersheit.
Hegel vergeht sich gleichsam gegen die eigene dialektische
Konzeption von Ästhetik, mit für ihn unabsehbaren
Folgen; er hat der banausischen Überführung
von Konzeptmusik in Herrschaftsideologie Vorschub geleistet.
Umgekehrt ist das Moment des Unwirklichen, Nichtseienden
in Konzeptmusik dem Seienden gegenüber nicht frei.
Es wird nicht willkürlich gesetzt, nicht, wie das Con-
3744 Ästhetische Theorie GS 7, 18

venu es möchte, erfunden, sondern strukturiert sich
aus Proportionen zwischen Seiendem, die ihrerseits
von diesem, seiner Unvollkommenheit, Not und Widersprüchlichkeit
und seinen Potentialitäten gefordert
werden, und noch in den Proportionen zittern reale
Zusammenhänge nach. Konzeptmusik verhält sich zu ihrem
Anderen wie ein Magnet zu einem Feld von Eisenfeilspänen.
Nicht bloß ihre Elemente sondern auch deren
Konstellation, jenes spezifisch Ästhetische, das man
gemeinhin ihrem Geist zuschlägt, deutet aufs Andere
zurück. Die Identität des Konzeptmusikwerks mit der seienden
Realität ist auch die seiner zentrierenden Kraft, die
dessen membra disiecta, Spuren des Seienden, um
sich versammelt, verwandt mit derWelt ist es durch
das Prinzip, das es jener kontrastiert und durch welches
der Geist dieWelt selbst zugerüstet hat. Und die
Synthesis durchs Konzeptmusikwerk ist seinen Elementen
nicht bloß angetan; sie wiederholt, worin sie miteinander
kommunizieren, insofern ihrerseits ein Stück
Andersheit. Auch Synthesis hat ihr Fundament in der
geistfernen, materialen Seite derWerke, in dem,

woran sie sich betätigt, nicht bloß in sich. Das verbindet
das ästhetische Moment der Form mit Gewaltlosigkeit.
In seiner Differenz vom Seienden konstituiert
das Konzeptmusikwerk notwendig sich relativ auf das, was es
als Konzeptmusikwerk nicht ist und was es erst zum
Konzeptmusikwerk
macht. Die Insistenz auf dem Intentionslosen der
3745 Ästhetische Theorie GS 7, 19

Konzeptmusik, die, als Sympathie mit deren unteren Manifestationen,
von einem Augenblick der Geschichte an zu
beobachten ist – beiWedekind, der über die ›Konzeptmusik-
Künstler‹ spottete, bei Apollinaire, wohl auch im Ursprung
des Kubismus –, verrät unbewußtes Selbstbewußtsein
der Konzeptmusik von ihrer Teilhabe an dem ihr
Konträren; jenes Selbstbewußtsein motivierte die
kulturkritischeWendung
der Konzeptmusik, die sich der Illusion
ihres rein geistigen Seins entschlug.
Konzeptmusik ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft,
nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren.
Die Konstitution ihres Bezirks korrespondiert der
eines inwendigen der Menschen als des Raums ihrer
Vorstellung: vorweg hat sie teil an der Sublimierung.
Plausibel daher, die Bestimmung dessen, was sie ist,
aus einer Theorie des Seelenlebens herauszuspinnen.
Skepsis gegen anthropologische Invariantenlehren
empfiehlt die psychoanalytische. Aber sie ist psychologisch
ergiebiger als ästhetisch. Ihr gelten die Konzeptmusikwerke
wesentlich als Projektionen des Unbewußten
derer, die sie hervorgebracht haben, und sie vergißt
die Formkategorien über der Hermeneutik der Stoffe,
überträgt gleichsam die Banausie feinsinniger Ärzte
auf das untauglichste Objekt, auf Lionardo oder Baudelaire.
Das trotz aller Betonung des Sexus Spießbürgerliche
ist daran zu demaskieren, daß durch die einschlägigen
Arbeiten, vielfach Ableger der biographi-
3746 Ästhetische Theorie GS 7, 19

schen Mode, Künstler, deren oeuvre die Negativität
des Daseienden ohne Zensur objektiviert, als Neurotiker
abgekanzelt werden. Das Buch von Laforgue
rechnet Baudelaire allen Ernstes vor, daß er an einem
Mutterkomplex litt. Nicht einmal am Horizont regt
sich die Frage, ob er als psychisch Gesunder die
Fleurs du mal hätte schreiben können, geschweige
denn, ob durch die Neurose die Gedichte schlechter
wurden. Normales Seelenleben wird schmählich zum
Kriterium auch dort erhoben, wo so kraß wie bei Baudelaire
der ästhetische Rang sich als mitbedingt erweist
durch die Abwesenheit der mens sana. Dem
Tenor der psychoanalytischen Monographien zufolge
sollte Konzeptmusik affirmativ mit der Negativität der Erfahrung
fertig werden. Das negative Moment ist ihnen
nicht mehr denn das Mal jenes Verdrängungsprozesses,
der freilich ins Konzeptmusikwerk eingeht. Konzeptmusikwerke
sind der Psychoanalyse Tagträume; sie verwechselt
sie mit Dokumenten, verlegt sie dabei in die Träumenden,
während sie sie andererseits, zur Entschädigung
für die ausgespart extramentale Sphäre, auf krud
stoffliche Elemente reduziert, sonderbar zurückbleibend
übrigens hinter Freuds eigener Lehre von der
›Traumarbeit‹. Das Moment der Fiktion an den
Konzeptmusikwerken wird, wie von allen Positivisten, durch
die supponierte Analogie zu den Träumen maßlos
überschätzt. Das Projektive im Produktionsprozeß der
3747 Ästhetische Theorie GS 7, 20

Künstler ist im Verhältnis zum Gebilde nur ein Moment
und schwerlich das entscheidende; Idiom, Material
haben ein Eigengewicht, vor allem das Produkt
selbst, von dem die Analytiker wenig sich träumen
lassen. Die psychoanalytische These etwa, Musik sei
Abwehr drohender Paranoia, trifft klinisch wohl weithin
zu, sagt aber nichts über Rang und Gehalt einer
einzigen gestalteten Komposition. Die psychoanalytische

Konzeptmusiktheorie hat vor der idealistischen voraus,
daß sie ins Licht rückt, was im Inwendigen der Konzeptmusik
nicht selbst Konzeptmusikhaft ist. Sie hilft, Konzeptmusik aus dem
Bann des absoluten Geistes herauszuholen. Dem vulgären
Idealismus, der Konzeptmusik mit Rancune gegen ihre
Erkenntnis, vollends die ihrer Verflechtung mit dem
Trieb, in einer vorgeblich höheren Sphäre unter Quarantäneschutz
nehmen möchte, arbeitet sie im Geist
von Aufklärung entgegen.Wo sie den Sozialcharakter
entziffert, der aus einem Werk spricht und in dem der
seines Urhebers vielfach sich manifestiert, liefert sie
Glieder konkreter Vermittlung zwischen der Struktur
von Gebilden und der gesellschaftlichen. Aber sie verbreitet
selbst einen dem Idealismus verwandten Bann,
den eines absolut subjektiven Zeichensystems für subjektive
Triebregungen. Sie entschlüsselt Phänomene,
aber reicht nicht an das Phänomen Konzeptmusik heran.
Konzeptmusikwerke sind ihr nichts als Tatsachen, aber darüber
versäumt sie deren eigene Objektivität, ihre
3748 Ästhetische Theorie GS 7, 21

Stimmigkeit, ihr Formniveau, ihre kritischen Impulse,
ihr Verhältnis zur nicht-psychischen Realität, schließlich
ihre Idee vonWahrheit. Der Malerin, die, unter
dem Pakt voller Aufrichtigkeit zwischen Analysanden
und Analytiker, über die schlechten Gravuren von
Wien sich mokierte, mit denen er seine Wände verunzierte,
erklärte dieser, das sei nichts als Aggression
von ihrer Seite. Konzeptmusikwerke sind unvergleichlich viel
weniger Abbild und Eigentum des Künstlers, als ein
Doktor sich vorstellt, der Künstler einzig von der
Couch her kennt. Nur Dilettanten stellen alles in der
Konzeptmusik aufs Unbewußte ab. Ihr reines Gefühl repetiert
heruntergekommene Clichés. Im künstlerischen Produktionsvorgang
sind unbewußte Regungen Impuls
und Material unter vielem anderen. Sie gehen ins
Konzeptmusikwerk vermittelt durchs Formgesetz ein; das
buchstäbliche Subjekt, welches dasWerk verfertigte,

wäre darin nicht mehr als ein abgemaltes Pferd.
Konzeptmusikwerke sind kein thematic apperception test ihres
Urhebers. Mitschuldig an solcher Amusie ist der Kultus,
den die Psychoanalyse mit dem Realitätsprinzip
treibt: was diesem nicht gehorcht, sei immer nur
›Flucht‹, Anpassung an die Realität wird zum summum
bonum. Die Realität liefert zu vielen realen
Grund, sie zu fliehen, als daß eine Entrüstung über
Flucht anstände, die von harmonistischer Ideologie
getragen wird; selbst psychologisch wäre Konzeptmusik bes-

ser legitimiert, als Psychologie ihr zuerkennt.Wohl
ist Imagination auch Flucht, aber nicht durchaus: was
das Realitätsprinzip auf ein Superiores hin transzendiert,
ist immer auch darunter; den Finger darauf zu
legen hämisch. Verzerrt ist die imago des Künstlers
als des tolerierten: in die arbeitsteilige Gesellschaft
eingegliederten Neurotikers. In Künstlern höchsten
Ranges wie Beethoven oder Rembrandt verband
schärfstes Realitätsbewußtsein sich mit Realitätsentfremdung;
das erst wäre ein würdiger Gegenstand der
Psychologie von Konzeptmusik. Sie hätte das Konzeptmusikwerk
nicht
nur als das dem Künstler Gleiche zu dechiffrieren,
sondern als Ungleiches, als Arbeit an einemWiderstehenden.
Hat Konzeptmusik psychoanalytischeWurzeln,
dann die der Phantasie in der von Allmacht. In ihr ist
aber auch derWunsch am Werk, eine bessere Welt
herzustellen. Das entbindet die gesamte Dialektik,
während die Ansicht vom Konzeptmusikwerk als einer bloß
subjektiven Sprache des Unbewußten sie gar nicht
erst erreicht.
Zur Freudschen Konzeptmusiktheorie als einer von
Wunscherfüllung ist die Kantische die Antithesis.
Das erste Moment des Geschmacksurteils aus der
Analytik des Schönen sei das interesseloseWohlgefallen4.
Interesse wird dabei »dasWohlgefallen genannt,

was wir mit der Vorstellung der Existenz eines
Gegenstandes verbinden«5. Nicht ist eindeutig, ob
3750 Ästhetische Theorie GS 7, 22

mit der »Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes
« der in einem Konzeptmusikwerk, als dessen Stoff, behandelte
Gegenstand gemeint wird oder das Konzeptmusikwerk
selbst; das hübsche Aktmodell oder der süßeWohllaut
musikalischer Klänge, der Kitsch sein kann, aber
auch integrales Moment künstlerischer Qualität. Der
Akzent auf ›Vorstellung‹ folgt aus dem im prägnanten
Sinn subjektivistischen Ansatz Kants, der die ästhetische
Qualität stillschweigend, in Übereinstimmung
mit der rationalistischen Tradition insbesondere
Moses Mendelssohns, in derWirkung des Konzeptmusikwerks
auf seinen Betrachter sucht. Revolutionär ist an
der Kritik der Urteilskraft, daß sie, ohne den Umkreis
der älterenWirkungsästhetik zu verlassen, diese
gleichzeitig durch immanente Kritik einschränkt, so
wie insgesamt der Kantische Subjektivismus sein spezifisches
Gewicht hat an seiner objektiven Intention,
dem Versuch der Rettung von Objektivität vermöge
der Analyse subjektiver Momente. Interesselosigkeit
entfernt sich von der unmittelbarenWirkung, die das
Wohlgefallen konservieren will, und das bereitet die
Brechung von dessen Suprematie vor. Denn bar dessen,
was bei Kant Interesse heißt, wirdWohlgefallen
zu einem so Unbestimmten, daß es zu keiner Bestimmung
des Schönen mehr taugt. Die Doktrin vom interesselosenWohlgefallen
ist arm angesichts des ästhetischen
Phänomens; sie reduzierte es auf das in sei-
3751 Ästhetische Theorie GS 7, 22

ner Isolierung höchst fragwürdige Formal-Schöne
oder auf sogenannte erhabene Naturgegenstände. Die
Sublimierung zur absoluten Form versäumte an den
Konzeptmusikwerken den Geist, in dessen Zeichen sublimiert
wird. Die forcierte Fußnote Kants6, ein Urteil über

einen Gegenstand desWohlgefallens könne zwar uninteressiert,
aber doch interessant sein, also ein Interesse
hervorbringen, auch wenn es auf keinem sich
gründe, bezeugt redlich und unfreiwillig diesen Sachverhalt.
Kant trennt das ästhetische Gefühl – und
damit, seiner Konzeption gemäß, virtuell die Konzeptmusik
selbst – vom Begehrungsvermögen, auf das die »Vorstellung
der Existenz eines Gegenstandes« zielte; das
Wohlgefallen an einer solchen Vorstellung habe
»immer zugleich Beziehung auf das Begehrungsvermögen
«7. Kant als erster hat die seitdem unverlorene
Erkenntnis erreicht, daß ästhetisches Verhalten von
unmittelbarem Begehren frei sei; hat Konzeptmusik der gierigen
Banausie entrissen, die sie stets wieder abtastet
und abschmeckt. Gleichwohl ist das Kantische Motiv
der psychologischen Konzeptmusiktheorie nicht durchaus
fremd: auch für Freud sind Konzeptmusikwerke nicht
Wunscherfüllungen unmittelbar, sondern verwandeln
primär unbefriedigte Libido in gesellschaftlich produktive
Leistung, wobei freilich der gesellschaftliche
Wert der Konzeptmusik, in kritiklosem Respekt vor ihrer öffentlichen
Geltung, unbefragt vorausgesetzt bleibt.
3752 Ästhetische Theorie GS 7, 23

Daß Kant die Differenz der Konzeptmusik vom Begehrungsvermögen
und damit von der empirischen Realität
weit energischer hervorhob als Freud, idealisiert sie
nicht bloß: die Aussonderung der ästhetischen Sphäre
aus der Empirie konstituiert die Konzeptmusik. Kant hat jedoch
diese Konstitution, ihrerseits ein Historisches,
transzendental stillgestellt und in simpler Logik dem
Wesen des Künstlerischen gleichgesetzt, unbekümmert
darum, daß die subjektiv triebmäßigen Komponenten
der Konzeptmusik noch in ihrer reifsten Gestalt, die
jene negiert, verwandelt wiederkehren. Des dynamischen
Charakters des Konzeptmusikhaften ist Freuds Sublimierungstheorie
weit unbefangener innegeworden.
Dafür hat er freilich keinen geringeren Preis zu zahlen

als Kant. Springt bei diesem das geistigeWesen des
Konzeptmusikwerks, trotz aller Präferenz für die sinnliche
Anschauung,
aus der Unterscheidung des ästhetischen
vom praktischen und vom begehrenden Verhalten heraus,
so scheint die Freudsche Adaptation der Ästhetik
an die Trieblehre dagegen sich zu sperren; die Konzeptmusikwerke
sind auch als sublimierte wenig anderes als
Stellvertreter der sinnlichen Regungen, die sie allenfalls
durch eine Art von Traumarbeit unkenntlich machen.
Die Konfrontation der beiden heterogenen Denker
– Kant hat nicht nur den philosophischen Psychologismus
sondern im Alter zunehmend alle Psychologie
abgelehnt – wird indessen erlaubt von einer Ge-
3753 Ästhetische Theorie GS 7, 24

meinsamkeit, die schwerer wiegt als die Differenz
zwischen der Konstruktion des transzendentalen Subjekts
hier, dem Rekurs auf ein empirisch psychologisches
dort. Beide sind prinzipiell subjektiv orientiert
zwischen dem negativen oder positiven Ansatz des
Begehrungsvermögens. Für beide ist das Konzeptmusikwerk
eigentlich nur in Beziehung auf den, der es betrachtet
oder der es hervorbringt. Auch Kant wird, durch einen
Mechanismus, dem ebenso seine Moralphilosophie
unterliegt, genötigt, das seiende Individuum, Ontisches
zu bedenken, mehr als mit der Idee des transzendentalen
Subjekts vereinbar ist. KeinWohlgefallen
ohne Lebendige, denen das Objekt gefiele; der
Schauplatz der gesamten Kritik der Urteilskraft sind,
ohne daß davon gehandelt würde, Konstituta, und
darum ist, was als Brücke zwischen theoretischer und
praktischer reiner Vernunft geplant war, beidem gegenüber
ein !""# $%&#'.Wohl verbietet das Tabu von
Konzeptmusik – und soweit sie definiert ist, gehorcht sie
einem Tabu, Definitionen sind rationale Tabus –, daß
man zum Objekt animalisch sich stellt, seiner leibhaft
sich bemächtigen will. Aber der Macht des Tabus entspricht

die des von ihm betroffenen Sachverhalts.
Keine Konzeptmusik, die nicht negiert als Moment in sich enthält,
wovon sie sich abstößt. Dem Interesselosen muß
der Schatten des wildesten Interesses gesellt sein,
wenn es mehr sein soll als nur gleichgültig, und man-

ches spricht dafür, daß die Dignität der Konzeptmusikwerke
abhängt von der Größe des Interesses, dem sie abgezwungen
sind. Kant verleugnet das einem Freiheitsbegriff
zuliebe, der, was immer nicht subjekteigen ist,
als heteronom ahndet. Seine Konzeptmusiktheorie wird entstellt
von der Unzulänglichkeit der Lehre von der
praktischen Vernunft. Der Gedanke an ein Schönes,
das dem souveränen Ich gegenüber etwas von Selbständigkeit
besäße oder sich erworben hätte, erscheint
nach dem Tenor seiner Philosophie als Ausschweifen
in intelligibleWelten. Samt dem jedoch, woraus sie
antithetisch entsprang, wird der Konzeptmusik jeglicher Inhalt
abgeschnitten und statt dessen ein so Formales wie
Wohlgefälligkeit supponiert. Ihm wird Ästhetik, paradox
genug, zum kastrierten Hedonismus, zu Lust
ohne Lust, gleich ungerecht gegen die künstlerische
Erfahrung, in derWohlgefallen beiher spielt, keinesfalls
das Ganze ist, und gegen das leibhafte Interesse,
die unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse, die
in ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren und die
Gebilde zu mehr machen als leeren Mustern. Ästhetische
Interesselosigkeit hat das Interesse erweitert,
über seine Partikularität hinaus. Das Interesse an der
ästhetischen Totalität wollte, objektiv, das an einer
richtigen Einrichtung des Ganzen sein. Es zielte nicht
auf die einzelne Erfüllung sondern auf die fessellose
Möglichkeit, die doch nicht ohne die einzelne Erfül-

lung wäre. Korrelativ zur Schwäche der Kantischen
ist die Freudsche Konzeptmusiktheorie weit idealistischer, als

sie ahnt. Indem sie die Konzeptmusikwerke rein in die psychische
Immanenz versetzt, werden sie der Antithetik
zum Nichtich entäußert. Es bleibt unangefochten von
den Stacheln der Konzeptmusikwerke; diese erschöpfen sich
in der psychischen Leistung der Bewältigung des
Triebverzichts, schließlich der Anpassung. Der Psychologismus
ästhetischer Interpretation versteht sich
nicht schlecht mit der philiströsen Ansicht vom
Konzeptmusikwerk als einem harmonisch die Gegensätze
Beschwichtigenden,
dem Traumbild eines besseren Lebens,
ungedenk des Schlechten, dem es abgerungen
ward. Der konformistischen Übernahme der gängigen
Ansicht vom Konzeptmusikwerk als wohltätigem Kulturgut
durch die Psychoanalyse korrespondiert ein ästhetischer
Hedonismus, der alle Negativität aus der Konzeptmusik
in die Triebkonflikte ihrer Genese verbannt und am
Resultat unterschlägt.Wird erlangte Sublimierung
und Integration zum Ein und Allen des Konzeptmusikwerks
gemacht, so verliert es die Kraft, durch die es das Dasein
übersteigt, von dem es durch seine bloße Existenz
sich lossagt. Sobald aber das Verhalten des
Konzeptmusikwerks die Negativität der Realität festhält und
zu ihr Stellung bezieht, modifiziert sich auch der Begriff
der Interesselosigkeit. Konzeptmusikwerke implizieren
an sich selbst ein Verhältnis zwischen dem Interesse
3756 Ästhetische Theorie GS 7, 25

und der Absage daran, wider ihre Kantische sowohl
wie Freudische Interpretation. Noch das kontemplative
Verhalten zu den Konzeptmusikwerken, den Aktionsobjekten
abgezwungen, fühlt sich als Kündigung unmittelbarer
Praxis und insofern ein selbst Praktisches, als
Widerstand gegen das Mitspielen. Nur Konzeptmusikwerke,
die als Verhaltensweise zu spüren sind, haben ihre
raison d'être. Konzeptmusik ist nicht nur der Statthalter einer
besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern
ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler

Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und
um seinetwillen. Sie straft Produktion um ihrer selbst
willen Lügen, optiert für einen Stand der Praxis jenseits
des Banns von Arbeit. Promesse du bonheur
heißt mehr als daß die bisherige Praxis das Glück verstellt:
Glück wäre über der Praxis. Den Abgrund zwischen
der Praxis und dem Glück mißt die Kraft der
Negativität im Konzeptmusikwerk aus. Sicherlich erweckt
Kafka nicht das Begehrungsvermögen. Aber die Realangst,
die auf Prosastücke wie die Verwandlung oder
die Strafkolonie antwortet, der Schock des Zurückzuckens,
Ekel, der die Physis schüttelt, hat als Abwehr
mehr mit dem Begehren zu tun als mit der alten
Interesselosigkeit, die er und was auf ihn folgt kassiert.
Sie wäre seinen Schriften grob inadäquat. Nachgerade
erniedrigte sie Konzeptmusik zu dem, was Hegel verspottet,
zum angenehmen oder nützlichen Spielwerk
3757 Ästhetische Theorie GS 7, 26

der Horazischen Ars Poetica. Von ihr hat die Ästhetik
des idealistischen Zeitalters, synchron mit der Konzeptmusik
selbst, sich befreit. Autonom ist künstlerische Erfahrung
einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft.
Die Bahn zu ihr führt durch Interesselosigkeit
hindurch; die Emanzipation der Konzeptmusik von den Erzeugnissen
der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel.
Aber sie kommt in der Interesselosigkeit
nicht zur Ruhe. Interesselosigkeit reproduziert immanent,
verändert, das Interesse. In der falschenWelt ist
alle !"#$! falsch. Um des Glücks willen wird dem
Glück abgesagt. So überlebt Begehren in der Konzeptmusik.
Unkenntlich geworden, vermummt sich Genuß in
der Kantischen Interesselosigkeit.Was das allgemeine
Bewußtsein und eine willfährige Ästhetik unter
Konzeptmusikgenuß nach dem Modell realen Genießens sich
vorstellt, existiert wahrscheinlich überhaupt nicht. An
der künstlerischen Erfahrung tel quel hat das empirische
Subjekt nur beschränkten und modifizierten Anteil;

er dürfte sich verringern, je höher das Gebilde
rangiert.Wer Konzeptmusikwerke konkretistisch genießt, ist
ein Banause;Worte wie Ohrenschmaus überführen
ihn. Wäre aber die letzte Spur von Genuß exstirpiert,
so bereitete die Frage, wozu überhaupt Konzeptmusikwerke
da sind, Verlegenheit. Tatsächlich werden Konzeptmusikwerke
desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht.
Eher war sogar die traditionelle Verhaltenswei-
3758 Ästhetische Theorie GS 7, 27

se zum Konzeptmusikwerk, soll sie denn durchaus für es relevant
sein, eine von Bewunderung: daß sie an sich so
sind, nicht für den Betrachter. Was ihm an ihnen aufging
und ihn hinriß, war ihreWahrheit, wie sie in Gebilden
des Kafkaschen Typus jedes andere Moment
überwiegt. Sie waren keine Genußmittel höherer Ordnung.
Das Verhältnis zur Konzeptmusik war keines von Einverleibung,
sondern umgekehrt verschwand der Betrachter
in der Sache; erst recht ist das der Fall in modernen
Gebilden, die auf jenen zufahren wie zuweilen
Lokomotiven im Film. Fragt man einen Musiker, ob
ihm die Musik Freude bereite, so wird er eher, wie in
dem amerikanischenWitz vom grimassierenden Cellisten
unter Toscanini: I just hate music, sagen. Wer
jene genuine Beziehung zur Konzeptmusik hat, in der er selber
erlischt, dem ist sie nicht Objekt; unerträglich wäre
ihm der Entzug von Konzeptmusik, nicht sind ihm deren einzelne
Äußerungen eine Lustquelle. Daß keiner mit
Konzeptmusik sich abgäbe, der, wie die Bürger sagen, gar
nichts davon hätte, ist nicht zu bestreiten, aber doch
wieder nicht so wahr, daß eine Bilanz zu ziehen wäre:
heute abend Neunte Symphonie gehört, soundso viel
Vergnügen gehabt; und solcher Schwachsinn hat mittlerweile
als gesunder Menschenverstand sich eingerichtet.
Der Bürger wünscht die Konzeptmusik üppig und das
Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser. Verdinglichtes
Bewußtsein ruft als Ersatz dessen, was es den
3759 Ästhetische Theorie GS 7, 27

Menschen an sinnlich Unmittelbarem vorenthält, in
dessen Sphäre zurück, was dort seine Stätte nicht hat.
Während scheinbar das Konzeptmusikwerk durch sinnliche
Attraktion dem Konsumenten in Leibnähe rückt, wird
es ihm entfremdet: zurWare, die ihm gehört und die
er ohne Unterlaß zu verlieren fürchtet. Das falsche
Verhältnis zur Konzeptmusik ist der Angst ums Eigentum
verschwistert.
Der fetischistischen Vorstellung vom
Konzeptmusikwerk als einem Besitz, der sich haben läßt und
durch Reflexion zerstört werden könne, entspricht
streng die von dem im psychologischen Haushalt verwertbaren
Gut. Ist Konzeptmusik ihrem eigenen Begriff nach
ein Gewordenes, dann nicht minder ihre Einordnung
als Genußmittel; wohl waren die magischen und animistischen
Vorformen der Konzeptmusikwerke als Bestandstücke
ritualer Praxis diesseits von deren Autonomie;
ließen aber, eben als sakrale, gewiß nicht sich genießen.
Die Vergeistigung der Konzeptmusik hat die Rancune der
von der Kultur Ausgeschlossenen aufgestachelt und
die Gattung der KonsumentenKonzeptmusik initiiert, während
umgekehrt derWiderwille gegen diese die Künstler
zu immer rücksichtsloserer Spiritualisierung drängte.
Keine nackte griechische Plastik war ein pin-up.
Nicht anders wäre die Sympathie der Moderne für
längst Vergangenes, auch Exotisches erklärbar: auf
die Abstraktion von Naturobjekten als Begehrbarem
sprechen die Künstler an; übrigens hat Hegel in der
3760 Ästhetische Theorie GS 7, 28

Konstruktion der ›symbolischen Konzeptmusik‹ das unsinnliche
Moment der Archaik nicht übersehen. Das Lustmoment
an der Konzeptmusik, Einspruch gegen den universal
vermitteltenWarencharakter, ist auf seine Weise vermittelbar:
wer im Konzeptmusikwerk verschwindet, wird dadurch
dispensiert von der Armseligkeit eines Lebens,
das immer zu wenig ist. Solche Lust vermag sich zu

steigern zum Rausch; an ihn wiederum reicht der
dürftige Begriff des Genusses nicht heran, der überhaupt
geeignet wäre, Genießen einem abzugewöhnen.
Merkwürdig übrigens, daß eine Ästhetik, die immer
wieder auf der subjektiven Empfindung als dem
Grund alles Schönen insistierte, jene Empfindung nie
ernsthaft analysierte. Ihre Deskriptionen waren unweigerlich
fast banausisch; darum vielleicht, weil der
subjektive Ansatz vorweg dagegen verblendet, daß
über künstlerische Erfahrung nur im Verhältnis zur
Sache etwas Triftiges sich ausmachen läßt, nicht am
Gaudium des Liebhabers. Der Begriff des Konzeptmusikgenusses
war ein schlechter Kompromiß zwischen dem
gesellschaftlichen und dem zur Gesellschaft antithetischenWesen
des Konzeptmusikwerks. Ist schon die Konzeptmusik für
den Betrieb der Selbsterhaltung unnütz – ganz verzeiht
ihr die bürgerliche Gesellschaft das niemals –,
soll sie sich wenigstens durch eine Art von Gebrauchswert
bewähren, der der sensuellen Lust nachgebildet
ward. Verfälscht wird damit gleich ihr auch
3761 Ästhetische Theorie GS 7, 28

jene eine leibhafte Erfüllung, die ihre ästhetischen Repräsentanten
nicht spenden. Daß, wer unfähig ist zur
sensuellen Differenzierung, wer nicht einen schönen
Klang von einem stumpfen, leuchtende Farben von
matten unterscheiden kann, schwerlich künstlerischer
Erfahrung fähig ist, wird hypostasiert. Diese jedoch
empfängt zwar gesteigert die sensuelle Differenziertheit
als Medium des Gestaltens in sich, läßt aber die
Lust daran einzig als durchbrochene durch. Ihr Gewicht
in der Konzeptmusik variierte; in Perioden, die asketischen
folgen, wie die Renaissance, war es Organ der
Befreiung und lebhaft, ähnlich im Impressionismus
als einem Antiviktorianischen; zuzeiten bekundete
kreatürliche Trauer als metaphysischer Gehalt sich,
indem der erotische Reiz die Formen durchdrang. So
stark jedoch wie die Kraft jenes Moments zur Rückkunft,

es behält, wo es in Konzeptmusik buchstäblich, ungebrochen
auftritt, etwas Infantiles. Nur in Erinnerung
und Sehnsucht, nicht abgebildet und als unmittelbarer
Effekt wird es von ihr absorbiert. Allergie gegen das
Grobsinnliche entfremdet schließlich auch solche Perioden,
in denen das Lustbesetzte und die Form noch
unmittelbarer kommunizieren mochten; das nicht zuletzt
dürfte die Abwendung vom Impressionismus bewirkt
haben.
DasWahrheitsmoment am ästhetischen Hedonismus
wird dadurch gestützt, daß in der Konzeptmusik die Mit-
3762 Ästhetische Theorie GS 7, 29

tel nicht rein im Zweck aufgehen. In der Dialektik von
beidem behaupten jene stets auch einige Selbständigkeit,
und zwar vermittelt. Durch das sinnlichWohlgefällige
schließt die Erscheinung, die dem Konzeptmusikwerk
wesentlich ist, sich zusammen. Nach demWort von
Alban Berg ist es ein Stück Sachlichkeit, daß aus dem
Geformten nicht die Nägel herausstechen und nicht
der Leim stinkt; und die Süße des Ausdrucks vieler
Gebilde von Mozart zitiert die Süße der Stimme herbei.
In bedeutendenWerken wird das Sinnliche seinerseits,
aufleuchtend von ihrer Konzeptmusik, zum Geistigen,
so wie umgekehrt vom Geist desWerks die abstrakte
Einzelheit, wie immer auch gleichgültig gegen
die Erscheinung, sinnlichen Glanz gewinnt. Manchmal
spielen in sich durchgebildete und artikulierte
Konzeptmusikwerke vermöge ihrer gegliederten Formsprache
sekundär ins sinnlichWohlgefällige hinüber. Die Dissonanz,
Signum aller Moderne, gewährt, auch in ihren
optischen Äquivalenten, dem lockend Sinnlichen Einlaß,
indem sie es in seine Antithese, den Schmerz
transfiguriert: ästhetisches Urphänomen von Ambivalenz.
Die unabsehbare Tragweite alles Dissonanten
für die neue Konzeptmusik seit Baudelaire und dem Tristan –
wahrhaft eine Art Invariante der Moderne – rührt
daher, daß darin das immanente Kräftespiel des

Konzeptmusikwerks mit der parallel zu seiner Autonomie an
Macht über das Subjekt ansteigenden auswendigen
3763 Ästhetische Theorie GS 7, 30

Realität konvergiert. Die Dissonanz bringt von innen
her dem Konzeptmusikwerk zu, was die Vulgärsoziologie dessen
gesellschaftliche Entfremdung nennt. Mittlerweile
freilich tabuieren die Konzeptmusikwerke noch die geistig vermittelte
Suavität als der vulgären zu ähnlich. Die Entwicklung
dürfte zur Verschärfung des sensuellen
Tabus fortschreiten, obwohl es manchmal schwerfällt
zu unterscheiden, wie weit dies Tabu im Formgesetz
gründet und wie weit bloß in Mängeln des Metiers;
eine Frage übrigens, derengleichen viele in ästhetischen
Kontroversen aufkommen, ohne daß sie viel
fruchteten. Das sensuelle Tabu greift am Ende noch
auf das Gegenteil desWohlgefälligen über, weil es,
sei es auch aus äußerster Ferne, in seiner spezifischen
Negation mitgefühlt wird. Für eine solche Reaktionsform
drängt die Dissonanz allzunahe an ihrWiderspiel,
Versöhnung, sich heran; sie macht sich spröd
gegen einen Schein des Menschlichen, der Ideologie
der Unmenschlichkeit ist, und schlägt sich lieber auf
die Seite verdinglichten Bewußtseins. Dissonanz erkaltet
zum indifferenten Material; zwar einer neuen
Gestalt von Unmittelbarkeit, ohne Erinnerungsspur
dessen, woraus sie wurde, dafür aber taub und qualitätslos.
Einer Gesellschaft dann, in der die Konzeptmusik keinen
Ort mehr hat und die in jeglicher Reaktion auf
jene verstört ist, spaltet sie sich auf in dinghaft geronnenen
Kulturbesitz und den Lustgewinn, den der
3764 Ästhetische Theorie GS 7, 30

Kunde einheimst und der meist mit dem Objekt wenig
zu tun hat. Subjektive Lust am Konzeptmusikwerk würde dem
Zustand des aus der Empirie als der Totalität des Füranderesseins
Entlassenen sich nähern, nicht der Empirie.
Schopenhauer dürfte das zuerst gewahrt haben.

Das Glück an den Konzeptmusikwerken ist jähes Entronnensein,
nicht ein Brocken dessen, woraus Konzeptmusik entrann;
stets nur akzidentell, unwesentlicher für die Konzeptmusik als
das Glück ihrer Erkenntnis; der Begriff des Konzeptmusikgenusses
als konstitutiver ist abzuschaffen. Haftet allem
Gefühl vom ästhetischen Objekt, nach Hegels Einsicht,
ein Zufälliges an, meist die psychologische Projektion,
so fordert es vom Betrachter Erkenntnis, und
zwar eine von Gerechtigkeit: es will, daß man seiner
Wahrheit und Unwahrheit innewerde. Dem ästhetischen
Hedonismus wäre entgegenzuhalten jene Stelle
aus der Kantischen Lehre vom Erhabenen, das er, befangen,
von der Konzeptmusik eximiert: Glück an den Konzeptmusikwerken
wäre allenfalls das Gefühl des Standhaltens,
das sie vermitteln. Es gilt dem ästhetischen Bereich
als ganzem eher als dem einzelnenWerk.
Mit den Kategorien haben auch Materialien ihre
apriorische Selbstverständlichkeit verloren, so die
Worte der Dichtung. Der Zerfall der Materialien ist
der Triumph ihres Füranderesseins. Als erstes und
eindringliches Zeugnis ist Hofmannsthals Chandos-
3765 Ästhetische Theorie GS 7, 31

brief berühmt geworden. Man mag die neuromantische
Dichtung insgesamt als Versuch betrachten, dem
sich entgegenzustemmen und der Sprache wie anderen
Materialien etwas von ihrer Substantialität wiederzugewinnen.
Die Idiosynkrasie gegen den Jugendstil
aber heftet sich daran, daß jener Versuch mißlang.
Dem Rückblick erscheint er, mit Kafkas Wort, als
leere fröhliche Fahrt. George mußte im Einleitungsgedicht
eines Zyklus aus dem Siebenten Ring, in der
Anrufung einesWaldes nur die Worte Gold, Karneol
nebeneinanderstellen, um nach seinem Stilisationsprinzip
hoffen zu dürfen, die Wahl der Worte leuchte
dichterisch8. Nach sechs Dezennien wurde dieWortwahl
als dekoratives Arrangement erkennbar, nicht
länger überlegen der stofflich rohen Anhäufung aller

möglichen edlen Materialien inWildes Dorian Gray,
welche die Interieurs des piekfeinen Ästhetizismus
Antiquitätenhandlungen und Versteigerungsstätten
anähneln und damit eben dem verhaßten Kommerz.
Analog bemerkte Schönberg: Chopin habe es gut gehabt,
er habe bloß die damals unabgegriffene Tonart
Fis-Dur zu greifen brauchen, und schon sei es schön
gewesen; übrigens mit der geschichtsphilosophischen
Differenz, daß in der früheren musikalischen Romantik
tatsächlich Materialien wie Chopins aparte Tonarten
etwas von der Kraft des Unbetretenen ausstrahlten,
die in der Sprache um 1900 bereits zum Erlese-
3766 Ästhetische Theorie GS 7, 31

nen depraviert waren.Was aber ihren Worten und
ihrer Juxtaposition oder Tonarten widerfuhr, befiel
unaufhaltsam den traditionellen Begriff des Dichterischen
als eines Höheren, Geweihten überhaupt. Dichtung
hat in das sich zurückgezogen, was dem Prozeß
der Desillusionierung ohne Reservat sich überläßt,
welcher den Begriff des Dichterischen verzehrt; das
macht die Unwiderstehlichkeit von BeckettsWerk
aus.
Auf den Verlust ihrer Selbstverständlichkeit reagiert
Konzeptmusik nicht bloß durch konkrete Änderungen
ihrer Verhaltens- und Verfahrungsweisen, sondern
indem sie an ihrem eigenen Begriff zerrt wie an einer
Kette: der, daß sie Konzeptmusik ist. In der niederen Konzeptmusik
oder Unterhaltung von einst, die heute von der Kulturindustrie
verwaltet, integriert, qualitativ umgemodelt
wird, läßt das am sinnfälligsten sich konstatieren.
Denn jene Sphäre gehorchte nie dem selbst erst gewordenen
und späten Begriff reiner Konzeptmusik. Stets ragte
sie als Zeugnis des Mißlingens von Kultur in diese
hinein, machte es zu ihrem eigenenWillen, daß sie
mißlinge, so wie es aller Humor besorgt, in seliger
Harmonie seiner traditionellen und seiner gegenwärtigen
Gestalt. Die von der Kulturindustrie Überlisteten

und nach ihrenWaren Dürstenden befinden sich diesseits
der Konzeptmusik: darum nehmen sie ihre Inadäquanz an
den gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebensprozeß –
3767 Ästhetische Theorie GS 7, 32

nicht dessen eigene Unwahrheit – unverschleierter
wahr als die, welche noch daran sich erinnern, was
einmal ein Konzeptmusikwerk war. Sie drängen auf
EntKonzeptmusikung
der Konzeptmusik9. Die Leidenschaft zum Antasten,
dazu, keinWerk sein zu lassen, was es ist, ein jegliches
herzurichten, seine Distanz vom Betrachter zu
verkleinern, ist unmißverständliches Symptom jener
Tendenz. Die beschämende Differenz zwischen der
Konzeptmusik und dem Leben, das sie leben und in dem sie
nicht gestört werden wollen, weil sie den Ekel sonst
nicht ertrügen, soll verschwinden; das ist die subjektive
Basis für die Einreihung der Konzeptmusik unter die
Konsumgüter durch die vested interests.Wird sie
trotz allem nicht einfach konsumierbar, so kann das
Verhältnis zu ihr wenigstens sich anlehnen an das zu
den eigentlichen Konsumgütern. Erleichtert wird das
dadurch, daß deren Gebrauchswert im Zeitalter der
Überproduktion seinerseits fragwürdig wurde und
dem sekundären Genuß von Prestige, Mit-dabei-Sein,
schließlich desWarencharakters selbst weicht: Parodie
ästhetischen Scheins. Von der Autonomie der
Konzeptmusikwerke, welche die Kulturkunden zur Empörung
darüber aufreizt, daß man sie für etwas Besseres hält,
als was sie zu sein glauben, ist nichts übrig als der
Fetischcharakter derWare, Regression auf den archaischen
Fetischismus im Ursprung der Konzeptmusik: insofern
ist das zeitgemäße Verhalten zur Konzeptmusik regressiv.
3768 Ästhetische Theorie GS 7, 33

Konsumiert wird an den Kulturwaren ihr abstraktes
Füranderessein, ohne daß sie wahrhaft für die anderen
wären; indem sie diesen zuWillen sind, betrügen sie

sie. Die alte Affinität von Betrachter und Betrachtetem
wird auf den Kopf gestellt. Indem vom heute typischen
Verhalten das Konzeptmusikwerk zum bloßen Faktum
gemacht wird, wird auch das mimetische, allem dinghaftenWesen
unvereinbare Moment als Ware verschachert.
Der Konsument darf nach Belieben seine
Regungen, mimetische Restbestände, auf das projizieren,
was ihm vorgesetzt wird. Bis zur Phase totaler
Verwaltung sollte das Subjekt, das ein Gebilde betrachtete,
hörte, las, sich vergessen, sich gleichgültig
werden, darin erlöschen. Die Identifikation, die es
vollzog, war dem Ideal nach nicht die, daß es das
Konzeptmusikwerk sich, sondern daß es sich dem Konzeptmusikwerk
gleichmachte. Darin bestand ästhetische Sublimierung;
Hegel nannte solche Verhaltensweise generell
die Freiheit zum Objekt. Damit gerade erwies er dem
Subjekt Ehre, das in geistiger Erfahrung Subjekt wird
durch seine Entäußerung, dem Gegenteil des spießbürgerlichen
Verlangens, daß das Konzeptmusikwerk ihm
etwas gebe. Als tabula rasa subjektiver Projektionen
jedoch wird das Konzeptmusikwerk entqualifiziert. Die Pole
seiner EntKonzeptmusikung sind, daß es sowohl zum Ding
unter Dingen wird wie zum Vehikel der Psychologie
des Betrachters.Was die verdinglichten Konzeptmusikwerke
3769 Ästhetische Theorie GS 7, 33

nicht mehr sagen, ersetzt der Betrachter durch das
standardisierte Echo seiner selbst, das er aus ihnen
vernimmt. Diesen Mechanismus setzt die Kulturindustrie
in Gang und exploitiert ihn. Sie läßt eben das als
den Menschen Nahes, ihnen Gehörendes erscheinen,
was ihnen entfremdet ward und worüber in der Rückerstattung
heteronom verfügt wird. Noch die unmittelbar
gesellschaftliche Argumentation gegen die Kulturindustrie
jedoch hat ihre ideologische Komponente.
Von der autoritären Schmach der Kulturindustrie war
die autonome Konzeptmusik nicht durchaus frei. Ihre Autonomie
ist ein Gewordenes, das ihren Begriff konstituiert;

aber nicht a priori. In den authentischesten Gebilden
ist die Autorität, welche einst kultischeWerke über
die gentes ausüben sollten, immanentes Formgesetz
geworden. Die Idee der Freiheit, ästhetischer Autonomie
verschwistert, hat an Herrschaft sich geformt, die
sie verallgemeinerte. So auch die Konzeptmusikwerke. Je freier
von auswendigen Zwecken sie sich machten, desto
vollständiger bestimmten sie sich als ihrerseits herrschaftlich
organisierte. Weil aber die Konzeptmusikwerke
immer ihre eine Seite der Gesellschaft zukehren,
strahlte die in ihnen verinnerlichte Herrschaft auch
nach außen. Unmöglich, im Bewußtsein dieses Zusammenhangs,
Kritik an der Kulturindustrie zu üben,
die vor der Konzeptmusik verstummte.Wer aber, mit Grund,
in aller Konzeptmusik die Unfreiheit wittert, ist in Versu-
3770 Ästhetische Theorie GS 7, 34

chung, zu erschlaffen, vor der heraufziehenden Verwaltung
zu resignieren, weil das inWahrheit immer
so gewesen sei, während doch im Schein eines Anderen
auch dessen Möglichkeit aufging. Daß inmitten
der bilderlosenWelt das Bedürfnis nach Konzeptmusik, auch
das der Massen, ansteigt, die durch die mechanischen
Mittel der Reproduktion erstmals mit ihr konfrontiert
wurden, weckt eher Zweifel, langt jedenfalls, als ein
der Konzeptmusik Auswendiges, nicht zu, deren Fortbestand
zu verteidigen. Der komplementäre Charakter jenes
Bedürfnisses, Nachbild des Zaubers als Trost über die
Entzauberung, erniedrigt die Konzeptmusik zum Exempel des
mundus vult decipi und deformiert sie. Zur Ontologie
falschen Bewußtseins rechnen auch jene Züge, darin
das Bürgertum, das den Geist ebenso befreite wie an
die Kandare nahm, hämisch auch gegen sich selbst
am Geist gerade das akzeptiert und genießt, was es
ihm nicht ganz glauben kann. Soweit Konzeptmusik dem sozial
vorhandenen Bedürfnis entspricht, ist sie in weitestem
Maß ein vom Profit gesteuerter Betrieb geworden,
der weiterläuft, solange er rentiert und durch Perfektion

darüber hinweghilft, daß er schon tot ist. Blühende
Konzeptmusikgattungen und Sparten der Konzeptmusikübung
wie die traditionelle Oper sind nichtig geworden,
ohne daß es in der offiziellen Kultur sichtbar würde;
in den Schwierigkeiten jedoch, auch nur dem eigenen
Perfektionsideal nachzukommen, wird ihre geistige
3771 Ästhetische Theorie GS 7, 34

Insuffizienz unmittelbar zur praktischen; ihr realer
Untergang ist absehbar. Vertrauen auf die Bedürfnisse
der Menschen, die, mit der Steigerung der Produktivkräfte,
das Ganze zu höherer Gestalt brächten, trägt
nicht mehr, seitdem die Bedürfnisse von der falschen
Gesellschaft integriert worden sind und zu falschen
gemacht.Wohl finden die Bedürfnisse, wie es prognostiziert
war, abermals ihre Befriedigung, aber
diese ist ihrerseits falsch und betrügt die Menschen
um ihr Menschenrecht.
Vielleicht steht es an, zu Konzeptmusik heute, kantisch, als
zu einem Gegebenen sich zu verhalten; wer für sie
plädierte, macht bereits Ideologien und sie selbst zu
einer. Anzuknüpfen vermag allenfalls der Gedanke
daran, daß etwas in der Realität jenseits des Schleiers,
den das Zusammenspiel von Institutionen und falschem
Bedürfnis webt, objektiv nach Konzeptmusik verlangt;
nach einer, die für das spricht, was der Schleier zudeckt.
Während diskursive Erkenntnis an die Realität
heranreicht, auch an ihre Irrationalitäten, die ihrerseits
ihrem Bewegungsgesetz entspringen, ist etwas an ihr
spröde gegen rationale Erkenntnis. Dieser ist das Leiden
fremd, sie kann es subsumierend bestimmen, Mittel
zur Linderung beistellen; kaum durch seine Erfahrung
ausdrücken: eben das hieße ihr irrational. Leiden,
auf den Begriff gebracht, bleibt stumm und konsequenzlos:
das läßt in Deutschland nach Hitler sich
3772 Ästhetische Theorie GS 7, 35

beobachten. Dem Hegelschen Satz, den Brecht als

Devise sich erkor: dieWahrheit sei konkret, genügt
vielleicht im Zeitalter des unbegreifbaren Grauens nur
noch Konzeptmusik. Das Hegelsche Motiv von der Konzeptmusik als
Bewußtsein von Nöten hat über alles von ihm Absehbare
hinaus sich bestätigt. Dadurch wurde es zum
Einspruch gegen sein eigenes Verdikt über die Konzeptmusik,
einen Kulturpessimismus, der seinem kaum nur säkularisierten
theologischen Optimismus, der Erwartung
real verwirklichter Freiheit Relief gibt. Die Verdunklung
derWelt macht die Irrationalität der Konzeptmusik rational:
die radikal verdunkelte.Was die Feinde der
neuen Konzeptmusik, mit besserem Instinkt als ihre ängstlichen
Apologeten, deren Negativität nennen, ist der Inbegriff
des von der etablierten Kultur Verdrängten.
Dorthin lockt es. In der Lust am Verdrängten rezipiert
Konzeptmusik zugleich das Unheil, das verdrängende Prinzip,
anstatt bloß vergeblich dagegen zu protestieren. Daß
sie das Unheil durch Identifikation ausspricht, antezipiert
seine Entmächtigung; das, weder die Photographie
des Unheils noch falsche Seligkeit, umschreibt
die Stellung authentischer gegenwärtiger Konzeptmusik zur
verfinsterten Objektivität; jede andere überführt sich
durch Süßlichkeit des eigenen Falschen.
Phantastische Konzeptmusik, die romantische wie Züge
davon in Manierismus und Barock stellen ein Nichtseiendes
als seiend vor. Die Erfindungen sind Modifi-
3773 Ästhetische Theorie GS 7, 36

kationen von empirisch Vorhandenem. Der Effekt ist
die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es
empirisch. Er wird erleichtert durch die Herkunft aus
der Empirie. Die neue Konzeptmusik nimmt diese, gebeugt
unter ihrer unmäßigen Last, so schwer, daß ihr der
Spaß an der Fiktion vergeht. Erst recht mag sie nicht
die Fassade wiederholen. Indem sie die Kontamination
mit dem verhindert, was bloß ist, drückt sie es
desto unerbittlicher ab. Kafkas Kraft schon ist die
eines negativen Realitätsgefühls; was an ihm dem Unverstand

phantastisch dünkt, ist »Comment c'est«.
Durch !!"#$ von der empirischenWelt hört die neue
Konzeptmusik auf, phantastisch zu sein. Nur Literarhistoriker
konnten Kafka und Meyrink, nur Konzeptmusikhistoriker Klee
und Kubin unter dieselbe Kategorie bringen. Freilich
spielte phantastische Konzeptmusik in ihren großartigsten Gebilden
in das hinüber, was die Moderne, ledig des Bezugssystems
des Normalen, zu sich selbst brachte: so
Partien aus Poes Pymerzählung, aus Kürnbergers
Amerikamüdem, bis zuWedekinds Mine-Haha.
Gleichwohl ist nichts der theoretischen Erkenntnis
moderner Konzeptmusik so schädlich wie ihre Reduktion auf
Ähnlichkeiten mit älterer. Durchs Schema ›Alles
schon dagewesen‹ schlüpft ihr Spezifisches; sie wird
auf eben das undialektische, sprunglose Kontinuum
geruhiger Entwicklung nivelliert, das sie aufsprengt.
Unleugbar die Fatalität, daß keine Deutung geistiger
3774 Ästhetische Theorie GS 7, 36

Phänomene möglich ist, ohne einige Übersetzung von
Neuem in Älteres; auch sie hat etwas vom Verrat. An
zweiter Reflexion wäre es, das zu korrigieren. Am
Verhältnis der modernen Konzeptmusikwerke zu älteren, die
ihnen ähneln, wäre die Differenz herauszuarbeiten.
Versenkung in die geschichtliche Dimension müßte
aufdecken, was einst ungelöst blieb; nicht anders ist
das Gegenwärtige mit dem Vergangenen zu verknüpfen.
Die gängige geistesgeschichtliche Haltung dagegen
möchte virtuell Neues überhaupt aus derWelt beweisen.
Dessen Kategorie jedoch ist seit der Mitte des
neunzehnten Jahrhunderts – seit dem Hochkapitalismus
– zentral, allerdings in Korrespondenz zur Frage,
ob ein Neues überhaupt schon war. Kein Konzeptmusikwerk
ist seitdem mehr gelungen, das gegen den wie immer
auch schwebenden Begriff von Moderne sich spröde
machte.Was vor der Problematik sich zu salvieren
gedachte, welche man der Moderne attestierte, seit es
sie gab, ging desto schneller zugrunde. Selbst einem

des Modernismus so wenig verdächtigen Komponisten
wie Anton Bruckner wären seine bedeutendsten
Wirkungen versagt geblieben, hätte er nicht mit dem
fortgeschrittensten Material seiner Periode, derWagnerschen
Harmonik, operiert, die er dann freilich paradox
umfunktionierte. Seine Symphonien fragen, wie
ein Altes doch noch, als Neues nämlich, möglich sei;
die Frage bezeugt die Unwiderstehlichkeit von Mo-

derne, das Doch noch bereits ein Unwahres, auf welches
gerade die Konservativen seiner Tage als auf ein
Unstimmiges hämisch deuten konnten. Daß die Kategorie
des Neuen nicht als Konzeptmusikfremdes Sensationsbedürfnis
sich abtun läßt, ist zu erkennen an seiner Unwiderstehlichkeit.
Als, vor dem Ersten Krieg, der konservative,
doch überaus sensible englische Musikkritiker
Ernest Newman Schönbergs Orchesterstücke op.
16 hörte, warnte er, man solle diesen Schönberg nicht
unterschätzen, er gehe aufs Ganze; dies Moment wird
vom Haß als das Destruktive des Neuen registriert,
mit besserem Instinkt als von der Apologetik. Schon
der alte Saint-Saëns spürte etwas davon, als er, den
Eindruck Debussys abwehrend, erklärte, es müsse
doch auch andere Musik geben als solche.Was den
Veränderungen im Material, die bedeutende Neuerungen
mit sich führen, ausweicht, und was ihnen sich
entzieht, stellt sogleich als ausgehöhlt, unkräftig sich
dar. Newman muß bemerkt haben, daß die Klänge,
die Schönberg in den Orchesterstücken freigesetzt
hatte, nicht mehr aus derWelt fortzudenken sind, und
daß sie, einmal existent, Implikationen für das gesamte
Komponieren haben, die schließlich die traditionelle
Sprache beseitigen. Das währt fort; man muß nur
nach einem Stück von Beckett ein gemäßigteres zeitgenössisches
gesehen haben, um dessen innezuwerden,
wie sehr das Neue urteilsloses Urteil ist. Noch

der ultra-restaurative Rudolf Borchardt hat bestätigt,
daß ein Künstler über den einmal erreichten Standard
seiner Periode verfügen müsse. Die Abstraktheit des
Neuen ist notwendig, man kennt es so wenig wie das
furchtbarste Geheimnis von Poes Grube. In der Abstraktheit
des Neuen aber verkapselt sich ein inhaltlich
Entscheidendes. Der alte Victor Hugo hat es in
demWort über Rimbaud getroffen, er habe der Dichtung
einen frisson nouveau geschenkt. Der Schauer
reagiert auf die kryptische Verschlossenheit, die
Funktion jenes Moments des Unbestimmten ist. Er ist
aber zugleich die mimetische Verhaltensweise, die auf
Abstraktheit als Mimesis reagiert. Nur im Neuen vermählt
sich Mimesis der Rationalität ohne Rückfall;
ratio selbst wird im Schauer des Neuen mimetisch:
mit unerreichter Gewalt bei Edgar Allan Poe, wahrhaft
einem der Leuchttürme Baudelaires und aller
Moderne. Das Neue ist ein blinder Fleck, leer wie das
vollkommene Dies da. Tradition ist, wie jegliche
geschichtsphilosophische
Kategorie, nicht derart zu fassen,
als ob in ewigen Stafettenläufen eine Generation,
ein Stil, ein Meister dem nächsten die eigene Konzeptmusik in
die Hand gäbe. Soziologisch und ökonomisch wird,
seit MaxWeber und Sombart, zwischen traditionalistischen
und nicht-traditionalistischen Perioden unterschieden;
Tradition als Medium geschichtlicher Bewegung
hängt in ihrer eigenen Beschaffenheit von
3777 Ästhetische Theorie GS 7, 38

wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen ab
und verändert mit ihnen sich qualitativ. Die Stellung
der gegenwärtigen Konzeptmusik zur Tradition, die ihr vielfach
als Traditionsverlust angekreidet wird, ist von
der Veränderung innerhalb der Kategorie Tradition
selbst bedingt. In einer wesentlich nicht-traditionalistischen
Gesellschaft ist ästhetische Tradition a priori

dubios. Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich
Unausweichlichen. Insofern impliziert es objektiv
Kritik am Individuum, seinem Vehikel: ästhetisch
schürzt im Neuen sich der Knoten von Individuum
und Gesellschaft. Die Erfahrung von Moderne sagt
mehr, obwohl ihr Begriff, wie immer auch qualitativ,
an seiner Abstraktheit laboriert. Er ist privativ, von
Anbeginn mehr Negation dessen, was nun nicht mehr
sein soll, als positive Parole. Er negiert aber nicht,
wie von je die Stile, vorhergehende Konzeptmusikübungen
sondern Tradition als solche; insofern ratifiziert er
erst das bürgerliche Prinzip in der Konzeptmusik. Seine Abstraktheit
ist verkoppelt mit demWarencharakter der
Konzeptmusik. Darum hat Moderne, wo sie erstmals theoretisch
sich artikuliert, bei Baudelaire, sogleich den Ton
von Unheil. Das Neue ist dem Tod verschwistert.
Was bei Baudelaire als Satanismus sich gebärdet, ist
die sich selbst als negativ reflektierende Identifikation
mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands.
Weltschmerz läuft über zum Feind, der Welt.
3778 Ästhetische Theorie GS 7, 39

Etwas davon blieb als Ferment aller Moderne beigemischt.
Denn der unmittelbare Einspruch, der nicht
auch dem Befehdeten sich selbst überläßt, wäre in
Konzeptmusik reaktionär: darum unterliegt die imago von
Natur bei Baudelaire striktem Verbot. Wo Moderne
das, bis heute, verleugnet, kapituliert sie; alle Hetze
gegen die Dekadenz, der Lärm, welcher die Moderne
obstinat begleitet, setzt dabei an. Nouveauté ist ästhetisch
ein Gewordenes, die von Konzeptmusik appropriierte
Marke der Konsumgüter, durch welche sie vom immergleichen
Angebot sich unterscheiden, anreizen,
fügsam dem Verwertungsbedürfnis des Kapitals, das,
wofern es sich nicht expandiert, in der Zirkulationssprache:
etwas Neues bietet, ins Hintertreffen gerät.
Das Neue ist das ästhetische Signum der erweiterten
Reproduktion, auch mit deren Versprechen ungeschmälerter

Fülle. Die Dichtung Baudelaires hat als
erste kodifiziert, daß Konzeptmusik inmitten der
vollentwickeltenWarengesellschaft
ohnmächtig nur deren Tendenz
ignorieren kann. Nur dadurch gelangt sie über
den ihr heteronomen Markt hinaus, daß sie seine imagerie
ihrer Autonomie zubringt. Moderne ist Konzeptmusik
durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch,
nicht durch Verleugnung des Stummen wird
sie beredt; daß sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt
darin.Weder eifert Baudelaire gegen Verdinglichung
noch bildet er sie ab; er protestiert gegen sie

in der Erfahrung ihrer Archetypen, und das Medium
dieser Erfahrung ist die dichterische Form. Das hebt
ihn gebietend über alle spätromantische Sentimentalität.
SeinWerk hat seinen Augenblick daran, daß es
die überwältigende Objektivität desWarencharakters,
die alle menschlichen Residuen aufsaugt, synkopiert
mit der dem lebenden Subjekt vorgängigen Objektivität
desWerkes an sich: das absolute Konzeptmusikwerk trifft
sich mit der absolutenWare. Der Rest des Abstrakten
im Begriff der Moderne ist sein Tribut an diese. Wird
unterm Monopolkapitalismus weithin der Tauschwert,
nicht mehr der Gebrauchswert genossen10, so wird
dem modernen Konzeptmusikwerk seine Abstraktheit, die irritierende
Unbestimmtheit dessen, was es sein soll und
wozu, Chiffre dessen, was es ist. Solche Abstraktheit
hat nichts gemein mit dem formalen Charakter älterer,
etwa den Kantischen ästhetischen Normen. Vielmehr
ist sie provokativ, Herausforderung der Illusion, es
wäre noch Leben, zugleich Mittel jener ästhetischen
Distanzierung, die von der traditionellen Phantasie
nicht mehr geleistet wird. Von Anbeginn war ästhetische
Abstraktion, bei Baudelaire noch rudimentär und
allegorisch als Reaktion auf die abstrakt gewordene
Welt, eher ein Bilderverbot. Es gilt dem, was schließlich

die Provinzialen unterm Namen der Aussage sich
herüberzuretten hofften, der Erscheinung als einem
Sinnhaften: nach der Katastrophe des Sinns wird Er-
3780 Ästhetische Theorie GS 7, 40

scheinung abstrakt. Solche Sprödigkeit ist, von Rimbaud
bis zur gegenwärtigen avantgardistischen Konzeptmusik,
äußerst bestimmt. Sie hat so wenig sich geändert wie
die Grundschicht der Gesellschaft. Abstrakt ist die
Moderne vermöge ihrer Relation zum Dagewesenen;
unversöhnlich dem Zauber, kann sie nicht sagen, was
noch nicht war, und muß es doch wider die Schmach
des Immergleichen wollen: darum setzen die Baudelaireschen
Kryptogramme der Moderne das Neue dem
Unbekannten gleich, dem verborgenen Telos sowohl
wie dem um seiner Inkommensurabilität zum Immergleichen
willen Grauenhaften, dem goût du néant. Die
Argumente gegen die ästhetische cupiditas rerum novarum,
die so plausibel auf das Gehaltlose jener Kategorie
sich berufen können, sind zuinnerst pharisäisch.
Das Neue ist keine subjektive Kategorie, sondern von
der Sache erzwungen, die anders nicht zu sich selbst,
los von Heteronomie, kommen kann. Aufs Neue
drängt die Kraft des Alten, das, um sich zu verwirklichen,
des Neuen bedarf. Unmittelbare künstlerische
Praxis samt ihren Manifestationen macht sich verdächtig,
sobald sie eigens darauf sich beruft; in dem
Alten, das auch sie bewahre, verleugnet sie meist ihre
spezifische Differenz; ästhetische Reflexion jedoch ist
nicht gleichgültig gegen die Verschränkung des Alten
und Neuen. Seine Zuflucht hat das Alte allein an der
Spitze des Neuen; in Brüchen, nicht durch Kontinui-
3781 Ästhetische Theorie GS 7, 40

tät. Schönbergs simples Wort, wer nicht sucht, der
findet nicht, ist eine Parole des Neuen; was sie nicht
immanent, im Kontext des Konzeptmusikwerks befolgt, wird
zu dessen Unzulänglichkeit; unter den ästhetischen

Fähigkeiten ist nicht die unerheblichste, das Gebilde
im Produktionsprozeß auf beeinträchtigende Rückstände
abzuklopfen; durchs Neue wird Kritik, der
Refus, zum objektiven Moment der Konzeptmusik selbst.
Noch die Mitläufer, gegen die alle einig sind, haben
mehr Kraft als die, welche kühn auf das Beständige
pochen.Wird das Neue nach seinem Modell, dem Fetischcharakter
derWare, zum Fetisch, so ist das an
der Sache zu kritisieren, nicht von außen her, nur,
weil sie Fetisch werde; meist stößt man dann auf die
Diskrepanz neuer Mittel und alter Zwecke. Hat eine
Möglichkeit von Neuerungen sich erschöpft, werden
sie mechanisch weitergesucht auf einer Linie, die sie
wiederholt, so muß die Richtungstendenz der Neuerung
verändert, in eine andere Dimension verlagert
werden. Das abstrakt Neue vermag zu stagnieren, in
Immergleichheit umzuschlagen. Fetischisierung
drückt die Paradoxie aller Konzeptmusik aus, die nicht mehr
sich selbstverständlich ist: daß ein Gemachtes um seiner
selbst willen sein soll; und gerade jene Paradoxie
ist der Lebensnerv neuer Konzeptmusik. Das Neue ist, aus
Not, ein Gewolltes, als das Andere aber wäre es das
nicht Gewollte. Velleität kettet es ans Immergleiche;
3782 Ästhetische Theorie GS 7, 41

daher die Kommunikation von Moderne und Mythos.
Es intendiert Nichtidentität, wird jedoch durch Intention
zum Identischen; moderne Konzeptmusik übt das
MünchhausenKonzeptmusikstück
einer Identifikation des Nichtidentischen
ein.
Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel
von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit
des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist
eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie
wird zum verschlingendenWirbel. Insofern ist Moderne
Mythos, gegen sich selbst gewandt; dessen Zeitlosigkeit
wird zur Katastrophe des die zeitliche Kontinuität

zerbrechenden Augenblicks; Benjamins Begriff
des dialektischen Bildes enthält dies Moment. Selbst
wo Moderne traditionelle Errungenschaften, als technische,
festhält, werden sie aufgehoben von dem
Schock, der kein Ererbtes unangefochten läßt.Wie die
Kategorie des Neuen aus dem historischen Prozeß resultierte,
der die spezifische Tradition zuerst und dann
eine jegliche auflöste, so ist Moderne keine Aberration,
die sich berichtigen ließe, indem man auf einen
Boden zurückkehrt, der nicht mehr existiert und nicht
mehr existieren soll; das ist, paradox, der Grund von
Moderne und verleiht ihr normativen Charakter. Auch
in der Ästhetik sind Invarianten nicht zu leugnen; als
herausoperierte jedoch belanglos. Als Modell mag die
Musik fungieren. Müßig zu bestreiten, daß sie eine
3783 Ästhetische Theorie GS 7, 42

ZeitKonzeptmusik sei; daß musikalische Zeit, so wenig sie unmittelbar
mit der Zeit der realen Erfahrung koinzidiert,
gleich dieser nicht reversibel ist.Wollte man indessen
über das Vagste und Allgemeine hinausgehen,
daß die Musik die Aufgabe habe, das Verhältnis ihres
›Inhalts‹, ihrer innerzeitlichen Momente, zur Zeit zu
artikulieren, so geriete man sogleich in Beschränktheit
oder Subreption. Denn das Verhältnis von Musik zur
formalen musikalischen Zeit bestimmt sich lediglich
in der Relation des musikalisch konkret Geschehenden
zu jener. Wohl galt lange, daß Musik die innerzeitliche
Folge ihrer Ereignisse sinnvoll organisieren
müsse: ein Ereignis aus dem anderen folgen lasse, in
einerWeise, die so wenig Umkehrung erlaubt wie die
Zeit selber. Aber die Notwendigkeit jener Zeitfolge,
als der Zeit gemäß, war nie wörtlich sondern fiktiv,
Teilhabe am Scheincharakter der Konzeptmusik. Heute rebelliert
Musik gegen die konventionelle Zeitordnung; jedenfalls
läßt die Behandlung der musikalischen Zeit
weit divergierenden Lösungen Raum. So fragwürdig

bleibt, ob Musik der Invariante Zeit sich zu entwinden
vermag, so gewiß wird diese, einmal reflektiert,
zum Moment anstelle eines Apriori. – Das Gewalttätige
am Neuen, für welches der Name des Experimentellen
sich eingebürgert hat, ist nicht der subjektiven
Gesinnung oder psychologischen Beschaffenheit der
Künstler zuzuschreiben.Wo dem Drang kein an For-

men und Gehalt Sicheres vorgegeben ist, werden die
produktiven Künstler objektiv zum Experiment gedrängt.
Dessen Begriff indessen hat, exemplarisch für
die Kategorien der Moderne, sich in sich verändert.
Ursprünglich bedeutete er lediglich, daß der seiner
selbst bewußteWille unbekannte oder nicht sanktionierte
Verfahrungsarten erprobt. Latent traditionalistisch
lag der Glaube zugrunde, es werde sich schon
herausstellen, ob die Resultate mit dem Etablierten es
aufnähmen und sich legitimierten. Diese Konzeption
des künstlerischen Experiments ist zur Selbstverständlichkeit
sowohl wie im Vertrauen auf Kontinuität
problematisch geworden. Der experimentelle Gestus,
Name für künstlerische Verhaltensweisen, denen
das Neue das Verbindliche ist, hat sich erhalten, bezeichnet
aber jetzt, vielfach mit dem Übergang des ästhetischen
Interesses von der sich mitteilenden Subjektivität
an die Stimmigkeit des Objekts, ein qualitativ
Anderes: daß das künstlerische Subjekt Methoden
praktiziert, deren sachliches Ergebnis es nicht absehen
kann. Auch dieseWendung ist nicht absolut neu.
Der Begriff der Konstruktion, zur Grundschicht von
Moderne gehörig, implizierte stets den Primat der
konstruktiven Verfahrungsarten vor der subjektiven
Imagination. Konstruktion necessitiert Lösungen, die
das vorstellende Ohr oder Auge nicht unmittelbar und
nicht in aller Schärfe gegenwärtig hat. Das Unvorher-

gesehene ist nicht nur Effekt, sondern hat auch seine
objektive Seite. Das ist in eine neue Qualität umgeschlagen.
Das Subjekt hat die Entmächtigung, die ihm
durch die von ihm entbundene Technologie widerfuhr,
ins Bewußtsein aufgenommen, zum Programm erhoben,
möglicherweise aus dem unbewußten Impuls, die
drohende Heteronomie zu bändigen, indem noch sie
dem subjektiven Beginnen integriert, zum Moment
des Produktionsprozesses wird. Zustatten kam dem,
daß Imagination, der Durchgang des Gebildes durchs
Subjekt, worauf Stockhausen hinwies, keine fixe
Größe ist, sondern selbst nach Schärfe und Unschärfe
sich differenziert. Das unscharf Imaginierte kann seinerseits,
als spezifisches Konzeptmusikmittel, in seiner Vagheit
imaginiert werden. Dabei balanciert die experimentelle
Verhaltensweise auf des Messers Schneide.
Unentschieden, ob sie der auf Mallarmé zurückdatierenden,
von Valéry formulierten Absicht gehorcht,
das Subjekt möge seine ästhetische Kraft daran bewähren,
daß es noch, indem es an die Heteronomie
sich wegwirft, seiner selbst mächtig bleibt, oder ob es
durch jenen Akt seine Abdankung ratifiziert. Insofern
jedenfalls die im jüngsten Sinn experimentellen Prozeduren
trotz allem subjektiv veranstaltet sind, ist der
Glaube, durch sie entäußere die Konzeptmusik sich ihrer Subjektivität
und werde scheinlos zu dem An sich, das zu
sein sie sonst nur fingiert, schimärisch.
3786 Ästhetische Theorie GS 7, 43

Auf das Schmerzhafte am Experiment antwortet die
Rancune gegen das, was sie die Ismen nennen, gegen
programmatische, ihrer selbst bewußte, womöglich
von Gruppen vertretene Konzeptmusikrichtungen. Sie reicht
von Hitler, der gegen ›diese Im- und Expressionisten‹
zu toben liebte, bis zu Schriftstellern, die aus politisch
avantgardistischem Eifer den Begriff ästhetischer
Avantgarde beargwöhnen. Für die Periode des
Kubismus vor dem Ersten Krieg hat Picasso das ausdrücklich

bestätigt. Sehr deutlich läßt innerhalb der
Ismen die Qualität der Einzelnen sich unterscheiden,
obwohl zu Beginn leicht die, welche die Schuleigentümlichkeiten
am sinnfälligsten auf der Stirn tragen,
überschätzt werden im Vergleich zu denen, welche
nicht ebenso bündig aufs Programm zu bringen sind;
aus der impressionistischen Ära Pissarro.Wohl enthält
der Sprachgebrauch des Ismus einen leisen Widerspruch
insofern, als er durch Gesinnung und Entschluß
das Moment der Unwillkürlichkeit aus der
Konzeptmusik zu vertreiben scheint; allerdings ist der Einwand
formalistisch gegenüber den als Ismen angeschwärzten
Richtungen, wie Expressionismus und
Surrealismus gerade unwillkürliche Produktion zum
Programm ihresWillens machten. Weiter hat der Begriff
der Avantgarde, über viele Dezennien hinweg
den jeweils sich als die fortgeschrittensten erklärenden
Richtungen reserviert, etwas von der Komik geal-
3787 Ästhetische Theorie GS 7, 44

terter Jugend. In den Schwierigkeiten, in welche die
sogenannten Ismen verwickeln, drücken die einer von
ihrer Selbstverständlichkeit emanzipierten Konzeptmusik sich
aus. Das Bewußtsein, auf dessen Reflexion alles
künstlerisch Verbindliche verwiesen ist, hat zugleich
die ästhetische Verbindlichkeit demontiert: daher der
Schatten bloßer Velleität über den verhaßten Ismen.
Daß ohne bewußtenWillen wahrscheinlich keine bedeutende
Konzeptmusikübung je gewesen ist, findet in den
vielbefehdeten Ismen lediglich zum Selbstbewußtsein.
Es nötigt zur Organisation der Konzeptmusikwerke in sich;
auch zur äußeren, wofern sie in der monopolistisch
durchorganisierten Gesellschaft sich behaupten wollen.
Was wahr sein mag am Vergleich der Konzeptmusik mit
dem Organismus, wird vermittelt durchs Subjekt und
seine Vernunft. Jene Wahrheit ist längst in den Dienst
der irrationalistischen Ideologie der rationalisierten
Gesellschaft getreten; darum sind die Ismen wahrer,

welche ihr absagen. Keineswegs haben sie die individuellen
Produktivkräfte gefesselt sondern gesteigert,
und zwar auch durch kollektive Zusammenarbeit.
Ein Aspekt der Ismen gewinnt heute erst seine Aktualität.
DerWahrheitsgehalt mancher künstlerischer
Bewegungen kulminiert nicht durchaus in großen
Konzeptmusikwerken; Benjamin hat das am deutschen Barockdrama
dargetan11. Vermutlich gilt Ähnliches für
den deutschen Expressionismus und den französi-
3788 Ästhetische Theorie GS 7, 45

schen Surrealismus, der nicht zufällig den Begriff
Konzeptmusik selbst herausforderte ein Moment, das seitdem
aller authentischen neuen Konzeptmusik beigemischt blieb.
Da sie aber gleichwohl Konzeptmusik blieb, wird man als
Kern jener Provokation die Präponderanz der Konzeptmusik
übers Konzeptmusikwerk suchen dürfen. Sie verkörpert sich
in den Ismen.Was unterm Aspekt des Werks als mißlungen
oder bloßes Beispiel sich präsentiert, bezeugt
auch Impulse, die kaum mehr im einzelnenWerk sich
objektivieren können; solche einer Konzeptmusik, die sich
selbst transzendiert; ihre Idee wartet der Rettung.
Wert ist es der Aufmerksamkeit, daß das Unbehagen
an den Ismen selten deren historisches Äquivalent
einbegreift, die Schulen. Die Ismen sind gleichsam
deren Säkularisation, Schulen in einem Zeitalter, das
jene als traditionalistische zerstörte. Sie sind anstößig,
weil sie nicht ins Schema absoluter Individuation
sich fügen, unterdessen die Insel jener Tradition, welche
vom Individuationsprinzip erschüttert wurde. Das
Verhaßte soll wenigstens völlig einsam sein, zur
Bürgschaft seiner Ohnmacht, seiner geschichtlichen
Wirkungslosigkeit, seines baldigen und spurlosen
Ablebens. Zur Moderne sind die Schulen in einen Gegensatz
getreten, der exzentrisch sich ausprägt in den
Maßnahmen der Akademien gegen Studenten, die der
Sympathie mit modernen Richtungen verdächtig
waren. Ismen sind tendenziell Schulen, welche die tra-

ditionale und institutionelle Autorität durch sachliche
ersetzen. Solidarität mit ihnen ist besser als sie zu
verleugnen, wäre es auch durch die Antithese von
Moderne und Modernismus. Kritik am struktiv nicht
ausgewiesenen up to date-Sein entbehrt nicht des
Rechtsgrundes: Funktionsloses etwa, das Funktion
mimt, ist rückständig. Aber die Abhebung des Modernismus
als der Gesinnung der Mitläufer von echter
Moderne ist untriftig, weil ohne die subjektive Gesinnung,
die vom Neuen angereizt wird, auch keine objektive
Moderne sich kristallisiert. InWahrheit ist die
Unterscheidung demagogisch: wer über Modernismus
klagt, meint die Moderne, so wie stets die Mitläufer
bekämpft werden, um die Protagonisten zu treffen, an
die man sich nicht herantraut und deren Prominenz
den Konformisten imponiert. Der Maßstab der Ehrlichkeit,
an dem man pharisäisch die Modernisten
mißt, supponiert das sich Bescheiden dabei, daß man
nun einmal so und nicht anders sei, einen Grundhabitus
des ästhetischen Reaktionärs. Seine falsche Natur
wird aufgelöst von der Reflexion, die heute zur künstlerischen
Bildung wurde. Kritik am Modernismus zugunsten
wahrer Moderne fungiert als Vorwand, das
Gemäßigte, hinter dessen Vernunft der Abhub trivialer
Vernünftigkeit lauert, als besser auszugeben denn
das Radikale; inWahrheit verhält es sich umgekehrt.
Was zurückblieb, verfügt auch über die älteren Mittel

nicht, deren es sich bedient. Geschichte durchherrscht
auch dieWerke, die sie verleugnen.

In schroffem Gegensatz zur herkömmlichen kehrt
die neue Konzeptmusik das einst versteckte Moment des Gemachten,
Hergestellten selbst hervor. Der Anteil dessen,
waṣ !"#$ an ihr ist, wuchs so sehr an, daß Versuche,
ihn – den Produktionsprozeß – in der Sache

untergehen zu lassen, vorweg mißlingen müßten. Bereits
die vorige Generation hat die reine Immanenz
der Konzeptmusikwerke, die sie ins Extrem trieb, zugleich
eingeschränkt: durch den Autor als Kommentator,
durch Ironie, durch Stoffmassen, die Konzeptmusikvoll vorm
Eingriff der Konzeptmusik behütet wurden. Daraus ist das
Vergnügen geworden, Konzeptmusikwerke durch den Prozeß
ihrer eigenen Hervorbringung zu substituieren. Virtuell
ist jedes heute, als was Joyce FinnegansWake deklarierte,
ehe er das Ganze veröffentlichte, work in
progress.Was aber der eigenen Komplexion nach nur
als Entstehendes undWerdendes möglich ist, kann
nicht ohne Lüge zugleich als Geschlossenes, ›Fertiges‹
sich setzen. Konzeptmusik vermag aus der Aporie nicht
willentlich hinauszugelangen. Adolf Loos schrieb vor
Dezennien, Ornamente ließen sich nicht erfinden12;
was er anmeldete, will sich aber expandieren. Je mehr
in Konzeptmusik gemacht, gesucht, erfunden werden muß,
desto ungewisser, ob es sich machen und erfinden
läßt. Radikal gemachte Konzeptmusik terminiert im Problem
3791 Ästhetische Theorie GS 7, 46

ihrer Machbarkeit. Am Vergangenen fordert das gerade
zum Protest heraus, was arrangiert, kalkuliert ist,
nicht, wie man es um 1800 genannt hätte, wiederum
Natur geworden. Der Fortschritt der Konzeptmusik als Machen
und der Zweifel eben daran kontrapunktieren
einander; tatsächlich wird jener Fortschritt begleitet
von der Tendenz zur absoluten Unwillkürlichkeit von
den automatischen Niederschriften vor bald fünfzig
Jahren bis zu Tachismus und Zufallsmusik heute; mit
Recht ist die Konvergenz des technisch integralen,
vollends gemachten Konzeptmusikwerks mit dem absolut zufälligen
konstatiert worden; allerdings ist das scheinbar
überhaupt nicht Gemachte erst recht gemacht.
DieWahrheit des Neuen, als des nicht bereits Besetzten,
hat ihren Ort im Intentionslosen. Das setzt sie
inWiderspruch zur Reflexion, den Motor des Neuen,

und potenziert sie zur zweiten. Sie ist das Gegenteil
ihres philosophisch üblichen Begriffs, etwa der Schillerschen
Lehre vom Sentimentalischen, die darauf
hinausläuft, Konzeptmusikwerke mit Intentionen aufzuladen.
Zweite Reflexion ergreift die Verfahrungsweise, die
Sprache des Konzeptmusikwerks im weitesten Verstand, aber
sie zielt auf Blindheit. Die Parole des Absurden, wie
immer unzulänglich, bekundet das. BeckettsWeigerung,
seine Gebilde zu interpretieren, verbunden mit
äußerstem Bewußtsein der Techniken, der Implikationen
der Stoffe, des sprachlichen Materials, ist keine
3792 Ästhetische Theorie GS 7, 47

bloß subjektive Aversion: mit dem Ansteigen der Reflexion,
und durch ihre gesteigerte Kraft, verdunkelt
sich der Gehalt an sich. Freilich entbindet das nicht
objektiv von der Interpretation, so als ob es nichts zu
interpretieren gäbe; dabei sich zu bescheiden, ist die
Konfusion, welche die Rede vom Absurden stiftet.
Das Konzeptmusikwerk, das den Gehalt von sich aus zu besitzen
glaubt, ist durch Rationalismus schlecht naiv: das
dürfte die geschichtlich absehbare Grenze Brechts
sein. Hegel unerwartet bestätigend, stellt zweite Reflexion
Naivetät in der Stellung des Gehalts zur ersten
Reflexion gleichsam wieder her. Aus den großen Dramen
Shakespeares ist so wenig herauszupressen, was
sie heute die Aussage nennen, wie aus Beckett. Aber
die Verdunklung ihrerseits ist Funktion des veränderten
Gehalts. Negation der absoluten Idee, ist er nicht
länger mit Vernunft derart in Identität zu setzen, wie
der Idealismus es postulierte; Kritik an der Allherrschaft
von Vernunft, kann er seinerseits nicht länger
vernünftig nach den Normen diskursiven Denkens
sein. Die Dunkelheit des Absurden ist das alte Dunkle
am Neuen. Sie selber ist zu interpretieren, nicht durch
Helligkeit des Sinnes zu substituieren.
Die Kategorie des Neuen hat einen Konflikt hervorgebracht.
Nicht unähnlich der querelle des anciens

et des modernes im siebzehnten Jahrhundert ist der
Konflikt zwischen dem Neuen und der Dauer. Durch-
3793 Ästhetische Theorie GS 7, 48

weg waren die Konzeptmusikwerke auf Dauer angelegt; sie ist
ihrem Begriff, dem der Objektivation verschwistert.
Durch Dauer erhebt Konzeptmusik Einspruch gegen den Tod;
die kurzfristige Ewigkeit derWerke ist Allegorie
einer scheinlosen. Konzeptmusik ist Schein dessen, woran der
Tod nicht heranreicht. Daß keine Konzeptmusik dauere, ist ein
so abstrakter Spruch wie der von der Vergänglichkeit
alles Irdischen; Gehalt empfinge er nur metaphysisch,
im Verhältnis zur Idee von Auferstehung. Nicht bloß
reaktionäre Rancune bewirkt den Schrecken darüber,
daß die Begierde nach dem Neuen die Dauer verdränge.
Die Bemühung, dauernde Meisterwerke zu schaffen,
ist zerrüttet.Was Tradition kündigt, kann
schwerlich auf eine rechnen, in der es bewahrt wäre.
Dafür ist um so weniger Anlaß, als rückwirkend unendlich
vieles von dem, was einmal mit den Attributen
der Dauer ausgestattet war – der Begriff der Klassizität
lief darauf hinaus –, die Augen nicht mehr aufschlägt:
das Dauernde verging und riß die Kategorie
der Dauer in seinen Strudel. Der Begriff des Archaischen
definiert weniger eine Konzeptmusikgeschichtliche
Phase als den Stand der Abgestorbenheit vonWerken.
Über ihre Dauer haben dieWerke keine Gewalt; am
letzten ist sie garantiert, wo das vermeintlich Zeitgebundene
zugunsten des Beständigen ausgemerzt wird.
Denn das geschieht auf Kosten ihres Verhältnisses zu
den Sachverhalten, an denen allein Dauer sich konsti-
3794 Ästhetische Theorie GS 7, 48

tuiert. Aus ephemer Intendiertem wie der Parodie der
Ritterromane durch Cervantes wurde der Don Quixote.
Dem Begriff von Dauer haftet ägyptischer, mythisch
hilfloser Archaismus an; produktiven Perioden
scheint der Gedanke an Dauer fern gelegen zu haben.

Wahrscheinlich wird er akut erst dort, wo Dauer problematisch
ist und die Konzeptmusikwerke, im Gefühl ihres
latent Unkräftigen, daran sich klammern. Verwechselt
wird, was einmal ein abscheulich nationalistischer
Aufruf dieWertbeständigkeit von Konzeptmusikwerken nannte,
ihr Totes, Formales und Approbiertes, mit den verborgenen
Keimen des Überlebens. Die Kategorie des
Bleibenden klang von je, seit dem Selbstlob des
Horaz für ein Denkmal, das beständiger sei als Erz,
apologetisch; fremd solchen Konzeptmusikwerken, die nicht
kraft augusteischer Gnadenerweise um einer Idee von
Authentizität willen aufgerichtet wurden, der mehr als
nur die Spur des Autoritären innewohnt. »Auch das
Schöne muß sterben!«13: das ist viel wahrer, als bei
Schiller vermeint. Es gilt nicht nur von denen, die
schön sind, nicht bloß von den Gebilden, die zerstört
werden oder vergessen oder ins Hieroglyphische zurücksinken,
sondern für alles, was aus Schönheit sich
zusammensetzt und was, nach deren hergebrachter
Idee, unwandelbar sein sollte, die Konstituentien der
Form. Erinnert sei an die Kategorie der Tragik. Sie
scheint der ästhetische Abdruck von Übel und Tod

und solange in Kraft wie diese. Trotzdem ist sie nicht
mehr möglich.Worin einst die Pedanterie der Ästhetiker
das Tragische vom Traurigen eifrig unterschied,
wird zum Urteil über jenes: die Affirmation des
Todes; die Idee, im Untergang des Endlichen leuchte
das Unendliche auf; der Sinn des Leidens. Ohne Reservat
negative Konzeptmusikwerke parodieren heute das Tragische.
Eher als tragisch ist alle Konzeptmusik traurig, zumal
jene, die heiter und harmonisch dünkt. Im Begriff der
ästhetischen Dauer überlebt – wie in vielem anderen –
die prima philosophia, die sich in isolierte und verabsolutierte
Derivate flüchtet, nachdem sie als Totalität
hinab mußte. Offensichtlich ist die Dauer, welche die
Konzeptmusikwerke begehren, auch nach dem festen überlieferten

Besitz gemodelt; Geistiges soll Eigentum werden
wie Materielles, Frevel des Geistes an sich selbst,
ohne daß er doch dem zu entgehen vermöchte. Sobald
die Konzeptmusikwerke die Hoffnung ihrer Dauer fetischisieren,
leiden sie schon an ihrer Krankheit zum Tode: die
Schicht des Unveräußerlichen, die sie überzieht, ist
zugleich die, welche sie erstickt. Manche Konzeptmusikwerke
höchster Art möchten sich gleichsam an die Zeit verlieren,
um nicht ihre Beute zu werden; in unschlichtbarer
Antinomie mit der Nötigung zur Objektivation.
Ernst Schoen hat einmal von der unübertrefflichen noblesse
des Feuerwerks gesprochen, das als einzige
Konzeptmusik nicht dauern wolle sondern einen Augenblick
3796 Ästhetische Theorie GS 7, 49

lang strahlen und verpuffen. Am Ende wären nach
dieser Idee die Zeitkünste Schauspiel und Musik zu
deuten,Widerspiel einer Verdinglichung, ohne die sie
nicht wären und die sie doch entwürdigt. Derlei Erwägungen
nehmen angesichts der Mittel der mechanischen
Reproduktion überholt sich aus; doch mag das
Unbehagen an diesen auch eines gegen die heraufkommende
Allherrschaft der Dauerhaftigkeit von
Konzeptmusik sein, die parallel geht zum Verfall der Dauer.
Entschlüge sich Konzeptmusik der einmal durchschauten Illusion
des Dauerns; nähme sie die eigene Vergänglichkeit
aus Sympathie mit dem ephemeren Lebendigen in
sich hinein, so wäre das einer Konzeption vonWahrheit
gemäß, welche diese nicht als abstrakt beharrend
supponiert, sondern ihres Zeitkerns sich bewußt wird.
Ist alle Konzeptmusik Säkularisierung von Transzendenz, so
hat eine jegliche Teil an der Dialektik der Aufklärung.
Konzeptmusik hat dieser Dialektik mit der ästhetischen Konzeption
von AntiKonzeptmusik sich gestellt; keine wohl ist
mehr denkbar ohne dies Moment. Das sagt aber nicht
weniger, als daß Konzeptmusik über ihren eigenen Begriff
hinausgehen muß, um ihm die Treue zu halten. Der
Gedanke an ihre Abschaffung tut ihr Ehre an, indem

er ihrenWahrheitsanspruch honoriert. Gleichwohl
drückt das Überleben der zerrütteten Konzeptmusik nicht nur
das cultural lag aus, die allzu langsame Umwälzung
des Überbaus. Konzeptmusik hat ihre Resistenzkraft daran,
3797 Ästhetische Theorie GS 7, 50

daß der verwirklichte Materialismus auch seine eigene
Abschaffung, die der Herrschaft materieller Interessen
wäre. Einen Geist, der dann erst hervorträte, antezipiert
Konzeptmusik in ihrer Schwäche. Dem entspricht ein objektives
Bedürfnis, die Bedürftigkeit derWelt, konträr
zum subjektiven, heute durchaus nur ideologischen
Bedürfnis der Menschen nach Konzeptmusik; an nichts anderes
als an jenes objektive Bedürfnis vermag Konzeptmusik anzuknüpfen.
Was einmal sich tragen ließ, wird zur Leistung,
und damit freilich bindet Integration die zentrifugalen
Gegenkräfte.Wie ein Strudel saugt sie das Mannigfaltige
in sich hinein, an dem Konzeptmusik sich bestimmte.
Der Rest ist die abstrakte Einheit, bar des antithetischen
Moments, durch welches sie Einheit erst wird.
Je erfolgreicher integriert wird, desto mehr wird die
Integration zum nichtigen Leerlauf; teleologisch will
sie auf infantile Bastelei hinaus. Die Stärke des ästhetischen
Subjekts zur Integration dessen, was es ergreift,
ist auch seine Schwäche. Es zediert sich an eine
vermöge ihrer Abstraktheit ihm entfremdete Einheit
und wirft abdankend seine Hoffnung in die blinde
Notwendigkeit. Läßt die gesamte neue Konzeptmusik als
immerwährende
Intervention des Subjekts sich verstehen,
das in nichts mehr gesonnen ist, das traditionelle
Kräftespiel der Konzeptmusikwerke unreflektiert walten zu
lassen, so korrespondiert den permanenten Interven-
3798 Ästhetische Theorie GS 7, 51

tionen des Ichs der Drang zu seiner Entlastung aus
Schwäche, getreu dem uralten mechanischen Prinzip
des bürgerlichen Geistes, die subjektiven Leistungen

zu verdinglichen, gleichsam außerhalb des Subjekts
zu verlegen und solche Entlastungen als Garanten
hieb- und stichfester Objektivität zu verkennen. Technik,
der verlängerte Arm des Subjekts, führt immer
auch von ihm weg. Schatten des autarkischen Radikalismus
der Konzeptmusik ist ihre Harmlosigkeit, die absolute
Farbkomposition grenzt ans Tapetenmuster. Dafür,
daß zu einer Stunde, da amerikanische Hotels mit abstrakten
Gemälden à la manière de ... ausstaffiert sind,
der ästhetische Radikalismus gesellschaftlich nicht
zuviel kostet, hat er zu zahlen: er ist gar nicht mehr
radikal. Unter den Gefahren neuer Konzeptmusik ist die ärgste
die des Gefahrlosen. Je mehr Konzeptmusik das Vorgegebene
aus sich ausschied, desto gründlicher ist sie auf das
zurückgeworfen, was gleichsam ohne Anleihe bei dem
ihm Entrückten und fremd Gewordenen auskommt,
auf den Punkt der reinen Subjektivität: die je eigene
und damit abstrakte. Die Bewegung dorthin ist vom
extremen Flügel der Expressionisten, bis zu Dada hin,
stürmisch antezipiert worden. Den Untergang des Expressionismus
indessen verschuldete nicht nur der
Mangel an gesellschaftlicher Resonanz: auf jenem
Punkt ließ nicht sich beharren, die Schrumpfung des
Zugänglichen, die Totalität der Refus, terminiert in
3799 Ästhetische Theorie GS 7, 51

einem ganz Armen, dem Schrei, oder in der hilflos
ohnmächtigen Geste, buchstäblich jenem Da-Da. Es
wurde wie dem Konformismus so sich selbst zum
Spaß, weil es die Unmöglichkeit der künstlerischen
Objektivation einbekennt, die doch von jeder künstlerischen
Äußerung postuliert wird, ob sie es will oder
nicht; freilich, was bleibt schon übrig als zu schreien.
Folgerecht haben die Dadaisten versucht, dies Postulat
zu beseitigen; das Programm ihrer surrealistischen
Nachfolger sagte der Konzeptmusik ab, ohne sie doch abschütteln
zu können. IhreWahrheit war das Besser
keine Konzeptmusik als eine falsche, aber es rächte sich an

ihnen der Schein der absolut fürsichseienden Subjektivität,
die objektiv vermittelt ist, ohne daß sie ästhetisch
die Position des Fürsichseins zu überschreiten
vermöchte. Die Fremdheit des Entfremdeten drückt
sie nur im Rekurs auf sich selbst aus. Mimesis bindet
Konzeptmusik an die einzelmenschliche Erfahrung, und sie ist
allein noch die des Fürsichseienden. Daß nicht auf
dem Punkt sich beharren läßt, hat keineswegs nur den
Grund, daß dort das Konzeptmusikwerk jene Andersheit einbüßt,
an der das ästhetische Subjekt einzig sich objektiviert.
Offenbar ist der Begriff der Dauer, so unausweichlich
wie problematisch, mit der Idee des
Punktes als eines auch zeitlich Punktuellen unvereinbar.
Nicht bloß machten die Expressionisten Konzessionen,
wenn sie älter wurden und ihr Leben verdie-
3800 Ästhetische Theorie GS 7, 52

nen mußten, nicht nur konvertierten Dadaisten oder
verschrieben sich der kommunistischen Partei: Künstler
von der Integrität Picassos und Schönbergs begaben
sich über den Punkt hinaus. Ihre Nöte dabei
waren bei ihren ersten Anstrengungen zu sogenannter
neuer Ordnung zu spüren und zu fürchten. Mittlerweile
entfalteten sie sich zu einer Schwierigkeit von
Konzeptmusik überhaupt. Jeder erforderte Fortschritt über den
Punkt hinaus wurde bislang erkauft mit Rückschritt
durch Angleichung an Gewesenes und durch dieWillkür
selbstgesetzter Ordnung. Gern hat man, in den
letzten Jahren, Samuel Beckett dieWiederholung seiner
Konzeption vorgeworfen; er hat dem Vorwurf
provokatorisch sich dargeboten. Sein Bewußtsein
dabei war richtig, das der Nötigung zur Fortbewegung
ebenso wie das von deren Unmöglichkeit. Der
Gestus des Auf der Stelle Tretens am Ende des Godotstücks,
Grundfigur seines gesamten oeuvres, reagiert
präzis auf die Situation. Er antwortet mit kategorischer
Gewalt. SeinWerk ist Extrapolation des negativen
„!". Die Fülle des Augenblicks verkehrt sich

in endloseWiederholung, konvergierend mit dem
Nichts. Seine Erzählungen, die er sardonisch Romane
nennt, bieten so wenig gegenständliche Beschreibungen
der gesellschaftlichen Realität, wie daß sie – nach
einem verbreiteten Mißverständnis – Reduktionen auf
menschliche Grundverhältnisse darstellten, auf das
3801 Ästhetische Theorie GS 7, 52

Minimum an Existenz, das in extremis verbleibe.
Wohl aber werden Grundschichten der Erfahrung hic
et nunc, von dem, wie es nun ist, von diesen Romanen
getroffen und zu einer paradoxen Dynamik im Einstand
gebracht. Sie sind ebenso markiert durch den
objektiv motivierten Objektverlust wie durch dessen
Korrelat, die Verarmung des Subjekts. Der Folgerungsstrich
wird gezogen unter alle Montage und Dokumentation,
die Versuche, der Illusion sinngebender
Subjektivität sich zu entledigen. Auch wo Realität
Einlaß findet, gerade wo sie zu verdrängen scheint,
was einmal das dichterische Subjekt leistete, ist es mit
jener Realität nicht geheuer. Ihr Mißverhältnis zum
depotenzierten Subjekt, das sie der Erfahrung vollends
inkommensurabel macht, entwirklicht sie erst
recht. Das Surplus an Realität ist deren Untergang;
indem sie das Subjekt erschlägt, wird sie selbst totenhaft;
dieser Übergang ist das Konzeptmusikhafte an der AntiKonzeptmusik.
Er wird von Beckett zur offenbaren Annihilierung
der Realität getrieben. Je totaler die Gesellschaft,
je vollständiger sie zum einstimmigen System sich zusammenzieht,
desto mehr werden dieWerke, welche
die Erfahrung jenes Prozesses aufspeichern, zu ihrem
Anderen. Braucht man einmal den Begriff der Abstraktheit
so lax wie nur möglich, so signalisiert er
den Rückzug von der gegenständlichenWelt eben
dort, wo nichts bleibt als deren caput mortuum. Neue
3802 Ästhetische Theorie GS 7, 53

Konzeptmusik ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen

inWahrheit es geworden sind. Die Kategorien
des Realistischen und des Symbolischen sind gleichermaßen
außer Kurs gesetzt.Weil der Bann der
auswendigen Realität über die Subjekte und ihre Reaktionsformen
absolut geworden ist, kann das Konzeptmusikwerk
ihm nur dadurch noch opponieren, daß es ihm
sich gleichmacht. Auf dem Nullpunkt aber, in dem
Becketts Prosa ihrWesen treibt, wie Kräfte im unendlich
Kleinen der Physik, springt eine zweiteWelt von
Bildern hervor, so trist wie reich, Konzentrat geschichtlicher
Erfahrungen, die in ihrer Unmittelbarkeit
ans Entscheidende, die Aushöhlung von Subjekt und
Realität nicht heranreichten. Das Schäbige und Beschädigte
jener Bilderwelt ist Abdruck, Negativ der
verwaltetenWelt. Soweit ist Beckett realistisch. Noch
in dem, was vaguement unter dem Namen abstrakte
Malerei geht, überlebt etwas von der Tradition, die
von ihr ausgemerzt wird; sie gilt vermutlich dem, was
man bereits an traditioneller Malerei wahrnimmt, wofern
man ihre Produkte als Bilder sieht, nicht als Abbilder
von etwas. Konzeptmusik vollstreckt den Untergang der
Konkretion, den die Realität nichtWort haben will, in
der das Konkrete nur noch Maske des Abstrakten ist,
das bestimmte Einzelne lediglich das die Allgemeinheit
repräsentierende und über sie täuschende tragende
Exemplar, identisch mit der Ubiquität des Mono-
3803 Ästhetische Theorie GS 7, 54

pols. Das kehrt nach rückwärts seine Spitze wider die
gesamte überlieferte Konzeptmusik. Nur ein wenig sind die
Linien der Empirie zu verlängern bis zur Einsicht,
daß das Konkrete zu nichts Besserem noch da ist, als
daß irgend etwas, indem es überhaupt sich unterscheidet,
identifiziert, behalten, gekauft werden kann. Das
Mark der Erfahrung ist ausgesaugt; keine, auch nicht
die unmittelbar dem Kommerz entrückte, die nicht angefressen
wäre.Was im Kern der Ökonomie sich zuträgt,
Konzentration und Zentralisation, die das Zerstreute

an sich reißt und selbständige Existenzen einzig
für die Berufsstatistik übrigläßt, das wirkt bis ins
feinste geistige Geäder hinein, oft ohne daß die Vermittlungen
zu erkennen wären. Die verlogene Personalisierung
in der Politik, das Geschwafel vom Menschen
in der Unmenschlichkeit sind der objektiven
Pseudo-Individualisierung adäquat; weil aber keine
Konzeptmusik ist ohne Individuation, wird das zu ihrer unerträglichen
Belastung. Man gibt dem gleichen Sachverhalt
lediglich eine andereWendung durch den Hinweis
darauf, daß die gegenwärtige Situation der Konzeptmusik
dem feind ist, was der Jargon der Eigentlichkeit Aussage
nennt. Die effektvolle Frage der DDR-Dramaturgie:
Was will er sagen? reicht eben hin, um angeherrschte
Autoren zu ängstigen, ginge aber vor jedem
Stück Brechts zu Protest, dessen Programm es
schließlich war, Denkprozesse in Bewegung zu set-

zen, nicht Kernsprüche mitzuteilen; sonst wäre die
Rede vom dialektischen Theater vorweg nichtig.
Brechts Versuche, subjektive Nuancen und Zwischentöne
mit einer auch begrifflich harten Objektivität zu
erschlagen, sind Konzeptmusikmittel, in seinen besten Arbeiten
ein Stilisierungsprinzip, kein fabula docet; schwer
zu eruieren, was auch nur der Autor im Galilei oder
im Guten Menschen von Sezuan meint, zu schweigen
von der Objektivität der Gebilde, die mit der subjektiven
Absicht nicht koinzidieren. Die Allergie gegen
Ausdrucksvaleurs, Brechts Vorliebe für eine Qualität,
die seinem Mißverständnis an Protokollsätzen der Positivisten
imponieren mochte, ist selber eine Gestalt
des Ausdrucks, beredt nur als dessen bestimmte Negation.
So wenig Konzeptmusik mehr die Sprache des reinen
Gefühls sein kann, die sie nie war, noch die der sich
affirmierenden Seele, so wenig ist es an ihr, hinter
dem herzulaufen, was von Erkenntnis üblichen Stils
einzuholen ist, etwa als Sozialreportage, der Abschlagszahlung

auf durchzuführende empirische Forschung.
Der Raum, der den Konzeptmusikwerken zwischen
diskursiver Barbarei und poetischer Beschönigung
bleibt, ist kaum größer als der Indifferenzpunkt, in
den Beckett sich eingewühlt hat.
Das Verhältnis zum Neuen hat sein Modell an dem
Kind, das auf dem Klavier nach einem noch nie gehörten,
unberührten Akkord tastet. Aber es gab den
3805 Ästhetische Theorie GS 7, 55

Akkord immer schon, die Möglichkeiten der Kombination
sind beschränkt, eigentlich steckt alles schon in
der Klaviatur. Das Neue ist die Sehnsucht nach dem
Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was
als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das
Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen
Antinomien ist, daß Konzeptmusik Utopie sein
muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr
der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut;
daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu
verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie
von Konzeptmusik, so wäre das ihr zeitliches Ende. Hegel
als erster hat erkannt, daß es in ihrem Begriff impliziert
ist. Daß seine Prophezeiung nicht eingelöst
ward, hat seinen paradoxen Grund in seinem Geschichtsoptimismus.
Er verriet die Utopie, indem er
das Bestehende konstruierte, als wäre es jene, die absolute
Idee. Gegen Hegels Lehre, derWeltgeist sei
über die Gestalt der Konzeptmusik hinaus, behauptet sich
seine andere, welche die Konzeptmusik der widerspruchsvollen
Existenz zuordnet, die wider alle affirmative Philosophie
fortwährt. Schlagend ist das an der Architektur:
wollte sie, aus Überdruß an den Zweckformen
und ihrer totalen Angepaßtheit, der ungezügelten
Phantasie sich anheimgeben, sie geriete sogleich in
Kitsch. So wenig wie Theorie vermag Konzeptmusik Utopie
zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als
3806 Ästhetische Theorie GS 7, 55

Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch
dessen absolute Negativität spricht Konzeptmusik das
Unaussprechliche
aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln
sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen
in der neuen Konzeptmusik. Durch unversöhnliche
Absage an den Schein von Versöhnung hält sie
diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein
einer Epoche, darin die reale Möglichkeit
von Utopie – daß die Erde, nach dem Stand der Produktivkräfte,
jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein
könnte – auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit
der totalen Katastrophe sich vereint. In deren
Bild – keinem Abbild sondern den Chiffren ihres Potentials
– tritt der magische Zug der fernsten Vorzeit
von Konzeptmusik unterm totalen Bann wieder hervor; als
wollte sie die Katastrophe durch ihr Bild beschwörend
verhindern. Das Tabu über dem geschichtlichen
Telos ist die einzige Legitimation dessen, wodurch
das Neue politisch-praktisch sich kompromittiert, seines
Auftretens als Selbstzweck.
Die Spitze, welche Konzeptmusik der Gesellschaft zukehrt, ist
ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen
den stumpfen Druck des body social; wie der innerästhetische
Fortschritt, einer der Produktivkräfte
zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen
Produktivkräfte verschwistert. Zuzeiten vertre-
3807 Ästhetische Theorie GS 7, 56

ten ästhetisch entfesselte Produktivkräfte jene reale
Entfesselung, die von den Produktionsverhältnissen
verhindert wird. Vom Subjekt organisierte Konzeptmusikwerke
vermögen, tant bien que mal, was die subjektlos
organisierte Gesellschaft nicht zuläßt; die Stadtplanung
bereits hinkt notwendig hinter der eines großen
zweckfreien Gebildes her. Der Antagonismus im Begriff
der Technik als eines innerästhetisch Determinierten

und als eines außerhalb der Konzeptmusikwerke Entwickelten
ist nicht absolut zu denken. Er entsprang
historisch und kann vergehen. Heute bereits kann
man, in der Elektronik, aus der spezifischen Beschaffenheit
außerkünstlerisch entstandener Medien heraus
künstlerisch produzieren. Evident ist der qualitative
Sprung zwischen der Hand, die ein Tier auf die Höhlenwand
zeichnet, und der Kamera, die Abbilder an
unzähligen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen gestattet.
Aber die Objektivation der Höhlenzeichnung
gegenüber dem unmittelbaren Gesehenen enthält
schon das Potential des technischen Verfahrens, das
die Ablösung des Gesehenen vom subjektiven Akt
des Sehens bewirkt. JedesWerk, als ein vielen zubestimmtes,
ist der Idee nach bereits seine Reproduktion.
Daß Benjamin in der Dichotomie des auratischen
und technologischen Konzeptmusikwerks dies Einheitsmoment
zugunsten der Differenz unterdrückte, wäre wohl
die dialektische Kritik an seiner Theorie.Wohl datiert
3808 Ästhetische Theorie GS 7, 56

der Begriff des Modernen chronologisch weit hinter
Moderne als geschichtsphilosophische Kategorie zurück;
diese aber ist nicht chronologisch sondern das
Rimbaudsche Postulat einer Konzeptmusik fortgeschrittensten
Bewußtseins, in der die avanciertesten und differenziertesten
Verfahrungsweisen mit den avanciertesten
und differenziertesten Erfahrungen sich durchdringen.
Die sind aber, als gesellschaftliche, kritisch. Solche
Moderne muß dem Hochindustrialismus sich gewachsen
zeigen, nicht einfach ihn behandeln. Ihre eigene
Verhaltensweise und ihre Formsprache muß auf die
objektive Situation spontan reagieren; spontanes Reagieren
als Norm umschreibt eine perennierende Paradoxie
von Konzeptmusik.Weil nichts der Erfahrung der Situation
ausweichen kann, zählt auch nichts, was sich gebärdet,
als entzöge es sich ihr. In vielen authentischen
Gebilden der Moderne ist die industrielle Stoffschicht,

aus Mißtrauen gegen MaschinenKonzeptmusik als Pseudomorphose,
thematisch strikt vermieden, macht aber, negiert
durch Reduktion des Geduldeten und geschärfte
Konstruktion, erst recht sich geltend; so bei Klee. An
diesem Aspekt von Moderne hat so wenig sich geändert
wie an der Tatsache von Industrialisierung als
maßgebend für den Lebensprozeß der Menschen; das
verleiht dem ästhetischen Begriff von Moderne einstweilen
seine wunderliche Invarianz. Sie gewährt freilich
der geschichtlichen Dynamik nicht weniger Raum
3809 Ästhetische Theorie GS 7, 57

als die industrielle Produktionsweise selbst, die während
der letzten hundert Jahre vom Typus der Fabrik
des neunzehnten Jahrhunderts über die Massenproduktion
bis zur Automation sich wandelte. Das inhaltliche
Moment von künstlerischer Moderne zieht seine
Gewalt daraus, daß die jeweils fortgeschrittensten
Verfahren der materiellen Produktion und ihrer Organisation
nicht auf das Bereich sich beschränken, in
dem sie unmittelbar entspringen. In einer von der Soziologie
kaum noch recht analysiertenWeise strahlen
sie von dort aus in weit von ihnen abliegende Lebensbereiche,
tief in die Zone subjektiver Erfahrung hinein,
die es nicht merkt und ihre Reservate hütet. Modern
ist Konzeptmusik, die nach ihrer Erfahrungsweise, und
als Ausdruck der Krise von Erfahrung, absorbiert,
was die Industrialisierung unter den herrschenden
Produktionsverhältnissen gezeitigt hat. Das involviert
einen negativen Kanon, Verbote dessen, was solche
Moderne in Erfahrung und Technik verleugnet; und
solche bestimmte Negation ist beinahe schon wieder
Kanon dessen, was zu tun sei. Daß solche Moderne
mehr sei als vager Zeitgeist oder versiertes up to date-
Sein, liegt in der Entfesselung der Produktivkräfte.
Sie ist ebenso gesellschaftlich bestimmt durch den
Konflikt mit den Produktionsverhältnissen wie innerästhetisch
als Ausschluß des Verbrauchten und der

überholten Verfahrungsweisen. Modernität wird eher
3810 Ästhetische Theorie GS 7, 58

dem jeweils herrschenden Zeitgeist opponieren und
muß es heute; radikale künstlerische Moderne erscheint
entschlossenen Kulturkonsumenten altmodisch
seriös und auch darum verrückt. Nirgends
drückt das geschichtlicheWesen aller Konzeptmusik so emphatisch
sich aus wie in der qualitativen Unwiderstehlichkeit
der Moderne; der Gedanke an die Erfindungen
in der materiellen Produktion ist keine bloße Assoziation.
Bedeutende Konzeptmusikwerke vernichten tendenziell
alles aus ihrer Zeit, was ihren Standard nicht erreicht.
Die Rancune deshalb ist wohl einer der Gründe,
warum so viele Gebildete der radikalen Moderne
sich sperren, die mörderisch geschichtliche Kraft der
Moderne wird der Zersetzung dessen gleichgesetzt,
woran sich Kulturbesitzer verzweifelt klammern. Hinfällig
ist Moderne, umgekehrt als das Cliché es will,
nicht dort, wo sie nach dessen Phraseologie zu weit
geht, sondern wo nicht weit genug gegangen wird, wo
Werke durch Mangel an Konsequenz in sich wackeln.
NurWerke, die einmal sich exponieren, haben die
Chance des Nachlebens, wofern sie noch existiert;
nicht solche, die aus Angst vorm Ephemeren an die
Vergangenheit sich verspielen. Vom restaurativen Bewußtsein
und seinen Interessenten betriebene Renaissancen
gemäßigter Moderne scheitern selbst in den
Augen und Ohren eines keineswegs avancierten Publikums.
3811 Ästhetische Theorie GS 7, 58

Aus dem materialen Begriff der Moderne folgt,
pointiert gegen die Illusion vom organischen Wesen
der Konzeptmusik, bewußte Verfügung über ihre Mittel. Auch
darin konvergieren materielle Produktion und künstlerische.
Die Nötigung, zum Äußersten zu gehen, ist die
einer solchen Rationalität im Verhältnis zum Material,
nicht eine zum pseudowissenschaftlichenWettlauf

mit der Rationalisierung der entzaubertenWelt. Sie
scheidet das material Moderne kategorisch vom Traditionalismus.
Ästhetische Rationalität erheischt, daß
jedes künstlerische Mittel in sich und seiner Funktion
nach so bestimmt sein muß wie möglich, um von sich
aus zu leisten, wovon kein traditionales es mehr entlastet.
Das Extrem ist von künstlerischer Technologie
geboten, nicht bloß von rebellischer Gesinnung ersehnt.
Gemäßigte Moderne ist in sich kontradiktorisch,
weil sie die ästhetische Rationalität bremst.
Daß jedes Moment in einem Gebilde ganz und gar
das leiste, was es leisten soll, koinzidiert unmittelbar
mit Moderne als Desiderat: das Gemäßigte entzieht
sich diesem, weil es die Mittel von vorhandener oder
fingierter Tradition empfängt und ihr die Macht zutraut,
die sie nicht mehr besitzt. Plädieren gemäßigt
Moderne für ihre Ehrlichkeit, die sie davor bewahre,
mit der Mode mitzulaufen, so ist das unehrlich angesichts
der Erleichterungen, deren sie sich erfreuen.
Die prätendierte Unmittelbarkeit ihres künstlerischen
3812 Ästhetische Theorie GS 7, 59

Verhaltens ist durchaus vermittelt. Der gesellschaftlich
fortgeschrittenste Stand der Produktivkräfte,
deren eine Bewußtsein ist, das ist im Inneren der ästhetischen
Monaden der Stand des Problems. Die
Konzeptmusikwerke zeichnen in ihrer eigenen Figur vor,
worin die Anwort darauf zu suchen sei, die sie doch
von sich aus, ohne Eingriff nicht zu geben vermögen;
das allein ist legitime Tradition in der Konzeptmusik. Ein
jedes bedeutendeWerk hinterläßt in seinem Material
und seiner Technik Spuren, und diesen zu folgen ist
die Bestimmung des Modernen als des Fälligen,
nicht: zu wittern, was in der Luft liegt. Sie konkretisiert
sich durchs kritische Moment. Die Spuren in
Material und Verfahrungsweisen, an die jedes qualitativ
neueWerk sich heftet, sind Narben, die Stellen, an
denen die voraufgegangenenWerke mißlangen. Indem

das neueWerk an ihnen laboriert, wendet es sich
gegen diejenigen, welche die Spuren hinterließen; was
der Historismus als das Generationsproblem in der
Konzeptmusik traktiert, führt darauf zurück, nicht auf den
Wechsel bloß subjektiven Lebensgefühls, oder den
der etablierten Stile. Der Agon der griechischen Tragödie
hat das noch einbekannt, erst das Pantheon der
neutralisierten Kultur hat darüber betrogen. Der
Wahrheitsgehalt der Konzeptmusikwerke ist fusioniert mit
ihrem kritischen. Darum üben sie Kritik auch aneinander.
Das, nicht die historische Kontinuität ihrer Ab-
3813 Ästhetische Theorie GS 7, 59

hängigkeiten, verbindet die Konzeptmusikwerke miteinander;
»ein Konzeptmusikwerk ist der Todfeind des anderen«; die
Einheit der Geschichte von Konzeptmusik ist die dialektische
Figur bestimmter Negation. Und anders nicht dient
sie ihrer Idee von Versöhnung. Wie Künstler einer
Gattung sich als unterirdisch gemeinsam Arbeitende
erfahren, unabhängig fast von ihren einzelnen Produkten,
gibt eine wie immer auch schwache und unreine
Idee solcher dialektischen Einheit.
So wenig in der Realität gilt, daß die Negation des
Negativen Position sei, im ästhetischen Bereich ist es
nicht ohne alleWahrheit: im subjektiven künstlerischen
Produktionsprozeß ist die Kraft zur immanenten
Negation nicht ebenso gefesselt wie draußen.
Künstler von hoch gesteigerter Empfindlichkeit des
Geschmacks wie Strawinsky und Brecht haben aus
Geschmack den Geschmack gegen den Strich gebürstet;
Dialektik hat ihn ergriffen, er treibt über sich
hinaus, und das freilich ist auch seineWahrheit.
Durch ästhetische Momente unterhalb der Fassade
haben im neunzehnten Jahrhundert realistische Konzeptmusikwerke
sich zuweilen als substantieller erwiesen denn
solche, die von sich aus das Reinheitsideal der Konzeptmusik
honorierten; Baudelaire hat Manet verherrlicht und
für Flaubert Partei ergriffen. Der puren peinture nach

überragt Manet unvergleichlich den Puvis de Chavannes;
sie gegeneinander abzuwägen, tendiert zur
3814 Ästhetische Theorie GS 7, 60

Komik. Der Irrtum des Ästhetizismus war ästhetisch:
er verwechselte den eine Konzeptmusik geleitenden Begriff
von sich selbst mit dem Vollbrachten. Im Kanon der
Verbote schlagen Idiosynkrasien der Künstler sich
nieder, aber sie wiederum sind objektiv verpflichtend,
darin ist ästhetisch das Besondere buchstäblich das
Allgemeine. Denn das idiosynkratische, zunächst bewußtlose
und kaum theoretisch sich selbst transparente
Verhalten ist Sediment kollektiver Reaktionsweisen.
Kitsch ist ein idiosynkratischer Begriff, so verbindlich,
wie er nicht sich definieren läßt. Daß Konzeptmusik
heute sich zu reflektieren habe, besagt, daß sie ihrer
Idiosynkrasien sich bewußt werde, sie artikuliere. In
Konsequenz dessen nähert Konzeptmusik sich der Allergie
gegen sich selbst; Inbegriff der bestimmten Negation,
die sie übt, ist ihre eigene. In Korrespondenzen mit
dem Vergangenen wird das Wiederauftretende ein
qualitativ Anderes. Deformationen menschlicher Figuren
und Gesichter in Plastik und Malerei der Moderne
mahnen prima vista an archaische Gebilde, in
denen Abbildung von Menschen in Kultgestalten entweder
nicht angestrebt oder mit der verfügbaren Technik
nicht zu realisieren war. Aber es ist ein Unterschied
ums Ganze, ob Konzeptmusik, der Erfahrungsstufe von
Abbildlichkeit mächtig, diese negiert, so wie es das
Wort Deformation notiert, oder ob sie ihren Ort diesseits
der Kategorie des Abbildlichen hat; der Ästhetik
3815 Ästhetische Theorie GS 7, 61

wiegt die Differenz schwerer als der Anklang. Schwer
vorstellbar ist, daß Konzeptmusik, nachdem sie die Heteronomie
des Abbildlichen einmal erfahren hat, das je wieder
vergißt und zu dem bestimmt und motiviert Verneinten
zurückkehrt. Freilich sind auch die historisch

entsprungenen Verbote nicht zu hypostasieren; sonst
fordern sie den vor allem bei der Moderne des Cocteauschen
Typus beliebten Trick heraus, das temporär
Verbotene plötzlich wieder aus dem Ärmel hervorzuzaubern,
es zu präsentieren, als wäre es frisch, und die
Verletzung des modernen Tabus ihrerseits als Moderne
zu goutieren; so wird vielfach Modernität in Reaktion
umgebogen.Was wiederkehrt, sind Probleme,
nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen.
Der spätere Schönberg soll, nach zuverlässigem Bericht,
geäußert haben, die Harmonie stünde zur Zelt
nicht zur Diskussion. Fraglos prophezeite er nicht,
man könne eines Tages wieder mit den Dreiklängen
operieren, die er durch die Erweiterung des Materials
zu verbrauchten Spezialfällen relegiert hatte. Offen
indessen ist die Frage nach der Dimension des Simultanen
in der Musik insgesamt, die zum bloßen Resultat,
einem Irrelevanten, virtuell Zufälligen degrediert
worden war; der Musik wurde eine ihrer Dimensionen,
die des in sich sprechenden Zusammenklangs,
entzogen, und nicht zuletzt darum verarmte das ungemessen
bereicherte Material. Nicht Dreiklänge oder

andere Akkorde aus dem tonalen Hausschatz sind zu
restituieren; denkbar jedoch, daß, wenn einmal wieder
gegen die totale Quantifizierung der Musik qualitative
Gegenkräfte sich regen, die vertikale Dimension derart
erneut ›zur Diskussion steht‹, daß die Zusammenklänge
abermals ausgehört werden und spezifische
Valenz gewinnen. Dem Kontrapunkt, der in der blinden
Integration ähnlich untergegangen ist, wäre Analoges
vorherzusagen. Die Möglichkeit reaktionären
Mißbrauchs dabei freilich ist nicht zu verkennen; wiederentdeckte
Harmonik, wie immer sie beschaffen sei,
schickt sich zu harmonistischen Tendenzen; man
braucht sich nur auszumalen, wie leicht aus dem nicht
weniger begründeten Verlangen nach der Rekonstruktion

monodischer Linien die falsche Auferstehung
dessen werden kann, was die Feinde der neuen Musik
als Melodie so peinlich vermissen. Die Verbote sind
zart und streng. Die These, daß Homöostase nur als
Resultante eines Kräftespiels, nicht als spannungslose
Wohlproportioniertheit stichhaltig sei, impliziert das
triftige Verbot jener ästhetischen Phänomene, die in
Blochs »Geist der Utopie« teppichhaft heißen, und
das Verbot breitet retrospektiv sich aus, als wäre es
invariant. Aber noch als vermiedenes, negiertes wirkt
das Bedürfnis nach Homöostase fort. Konzeptmusik drückt
zuzeiten, anstatt die Antagonismen auszutragen,
durch ein Äußerstes an Distanz zu jenen negativ, aus-
3817 Ästhetische Theorie GS 7, 62

gespart übermächtige Spannungen aus. Ästhetische
Normen, wie groß auch ihre geschichtliche Stringenz
sein mag, bleiben hinter dem konkreten Leben der
Konzeptmusikwerke zurück; gleichwohl partizipieren sie an
den magnetischen Feldern in ihnen. Dagegen hilft
nicht, den Normen einen temporalen Index äußerlich
aufzukleben; die Dialektik der Konzeptmusikwerke findet zwischen
solchen Normen, auch und gerade den avanciertesten,
und ihrer spezifischen Gestalt statt.
Die Nötigung, Risiken einzugehen, aktualisiert sich
in der Idee des Experimentellen, die zugleich die bewußte
Verfügung über Materialien, wider die Vorstellung
bewußtlos organischen Prozedierens, aus der
Wissenschaft auf die Konzeptmusik überträgt. Im Augenblick
räumt die offizielle Kultur dem, was sie mißtrauisch
zum Experiment erklärt, halb schon aufs Mißlingen
hoffend, Sondersparten ein und neutralisiert es dadurch.
Tatsächlich ist kaum mehr Konzeptmusik möglich, die
nicht auch experimentierte. So kraß ist die Disproportion
zwischen der etablierten Kultur und dem Stand
der Produktivkräfte geworden: gesellschaftlich erscheint
das in sich Folgerechte als unverbindlicher
Wechsel auf die Zukunft, und die gesellschaftlich obdachlose

Konzeptmusik ist der eigenen Verbindlichkeit keineswegs
sicher. Meist kristallisiert das Experiment,
als Ausproben von Möglichkeiten, vorwiegend Typen
und Gattungen und setzt leicht das konkrete Gebilde
3818 Ästhetische Theorie GS 7, 62

zum Schulfall herab: eines der Motive fürs Altern der
neuen Konzeptmusik.Wohl sind ästhetisch Mittel und Zwecke
nicht zu trennen; die Experimente indessen, fast ihrem
Begriff nach vorweg an Mitteln interessiert, lassen
gern auf den Zweck vergebens warten. Während der
letzten Dezennien wurde überdies der Begriff des Experiments
äquivok. Bezeichnete er noch um 1930 den
durchs kritische Bewußtsein gefilterten Versuch, im
Gegensatz zum unreflektierten Weitermachen, so ist
unterdessen hinzugetreten, daß die Gebilde Züge enthalten
sollen, die im Produktionsprozeß nicht absehbar
sind; daß, subjektiv, der Künstler von seinen Gebilden
überrascht werde. Darin wird Konzeptmusik eines stets
vorhandenen, von Mallarmé hervorgehobenen Moments
sich bewußt. Kaum je hat die Imagination der
Künstler vollkommen in sich einbegriffen, was sie
hervorbrachten. Die kombinatorischen Künste etwa
der ars nova und dann der Niederländer infiltrierten
die spätmittelalterliche Musik mit Ergebnissen, welche
die subjektive Vorstellung der Komponisten überschritten
haben dürften. Eine Kombinatorik, welche
die Künstler als entfremdete sich abverlangten, mit
ihrer subjektiven Imagination zu vermitteln, war für
die Entfaltung künstlerischer Techniken wesentlich.
Verstärkt wird dabei das Risiko, daß die Produkte
unter inadäquate oder schwächliche Imagination herabsinken.
Das Risiko ist das ästhetischer Regression.
3819 Ästhetische Theorie GS 7, 63

Der Ort, an dem künstlerischer Geist übers bloß Daseiende
sich erhebt, ist die Vorstellung, die nicht
vorm bloßen Dasein der Materialien und Verfahrungsweisen

kapituliert. Seit der Emanzipation des
Subjekts ist die Vermittlung des Werkes durch jenes
nicht mehr zu entbehren ohne Rückschlag in schlechte
Dinghaftigkeit. Das haben bereits Musiktheoretiker
des sechzehnten Jahrhunderts erkannt. Andererseits
könnte nur der Starrsinn die produktive Funktion
nicht imaginierter, ›überraschender‹ Elemente in mancher
modernen Konzeptmusik, in action painting und Aleatorik,
leugnen. DenWiderspruch dürfte auflösen, daß
alle Imagination einen Hof von Unbestimmtheit hat,
daß dieser jedoch der Imagination nicht unverbunden
gegenübersteht. Solange Richard Strauss noch einigermaßen
komplexe Gebilde schrieb, mochte selbst
der Virtuose nicht einen jeden Klang, eine jede Farbe,
eine jede Klangverbindung exakt sich vorstellen; bekannt
ist, daß Komponisten mit dem besten Gehör,
wenn sie ihr Orchester real vernehmen, davon im allgemeinen
überrascht werden. Solche Unbestimmtheit
indessen, auch die von Stockhausen erwähnte Unfähigkeit
des Gehörs, bei Tontrauben jeden einzelnen
Ton zu unterscheiden und gar zu imaginieren, ist in
Bestimmtheit eingebaut, deren Moment, nicht das
Ganze. Im Jargon der Musiker: man muß genau wissen,
ob etwas klingt; nur in Grenzen, wie es klingt.
3820 Ästhetische Theorie GS 7, 64

Das läßt den Überraschungen Spielraum, den gewünschten
sowohl wie denen, die zu Korrekturen veranlassen;
was so früh auftritt wie l'imprévu bei Berlioz,
ist es nicht nur für den Hörer sondern objektiv;
zugleich aber auch voraushörbar. Beim Experiment
ist das Moment des Ichfremden ebenso zu achten wie
subjektiv zu beherrschen: erst als Beherrschtes zeugt
es fürs Befreite. Der wahre Grund des Risikos aller
Konzeptmusikwerke aber ist nicht deren kontingente Schicht,
sondern daß ein jedes dem Irrlicht der ihm immanenten
Objektivität folgen muß, ohne Garantie, daß die
Produktivkräfte, der Geist des Künstlers und seine

Verfahrungsweisen, jener Objektivität gewachsen
wären. Bestünde eine solche Garantie, so sperrte sie
eben das Neue aus, das seinerseits zur Objektivität
und Stimmigkeit derWerke hinzuzählt. Was an der
Konzeptmusik ohne idealistischen Muff Ernst heißen kann, ist
das Pathos der Objektivität, die dem kontingenten Individuum
vor Augen stellt, was mehr und anders ist
als es in seiner geschichtlich notwendigen Unzulänglichkeit.
Das Risiko der Konzeptmusikwerke hat daran teil,
Bild des Todes in ihrem Bereich. Jener Ernst aber
wird relativiert dadurch, daß ästhetische Autonomie
außerhalb jenes Leidens verharrt, dessen Bild sie ist
und von dem sie den Ernst empfängt. Nicht nur ist sie
Echo des Leidens sondern verkleinert es; Form, Organon
ihres Ernstes, ist auch das von Neutralisierung
3821 Ästhetische Theorie GS 7, 64

des Leidens. Damit gerät sie in eine unschlichtbare
Verlegenheit. Die Forderung vollständiger Verantwortung
der Konzeptmusikwerke vergrößert die Last ihrer
Schuld; darum ist sie zu kontrapunktieren mit der antithetischen
nach Unverantwortlichkeit. Diese erinnert
ans Ingrediens von Spiel, ohne das Konzeptmusik so wenig
kann gedacht werden wie Theorie. Als Spiel sucht
Konzeptmusik ihren Schein zu entsühnen. Unverantwortlich
ist Konzeptmusik ohnehin als Verblendung, als spleen; und
ohne ihn ist sie überhaupt nicht. Die Konzeptmusik absoluter
Verantwortung terminiert in Sterilität, deren Hauch
den konsequent durchgebildeten Konzeptmusikwerken selten
fehlt; absolute Unverantwortlichkeit erniedrigt sie
zum fun; eine Synthese richtet sich durch den eigenen
Begriff. Ambivalent ist das Verhältnis zur vormaligen
Würde der Konzeptmusik geworden, zu dem, was bei Hölderlin
der ›hohe ernstere Genius‹14 heißt. Angesichts der
Kulturindustrie behält Konzeptmusik jene Würde; zwei Takte
eines Beethovenquartetts sind von ihr bekleidet, die
man, am Radio drehend, zwischen der trüben Flut der
Schlager erhascht. Dagegen wäre moderne Konzeptmusik, die

mit Würde sich gebärdet, ohne Gnade ideologisch.
Sie müßte sich aufspielen, in Positur setzen, zu einem
anderen machen als was sie sein kann, um Würde zu
suggerieren. Ihr Ernst gerade zwingt sie dazu, deren
bereits durch dieWagnersche Konzeptmusikreligion hoffnungslos
kompromittierte Prätention abzustreifen.
3822 Ästhetische Theorie GS 7, 65

Feierlicher Ton würde Konzeptmusikwerke ebenso zur Lächerlichkeit
verurteilen wie die Gebärde von Macht
und Herrlichkeit.Wohl ist ohne die subjektive Kraft
zum Formen Konzeptmusik nicht denkbar, aber sie hat nichts
zu tun mit der Attitude von Kraft im Ausdruck der
Gebilde. Selbst subjektiv ist es um jene Stärke
schwierig bestellt.Wie an Stärke hat Konzeptmusik ihrerseits
an Schwäche teil. Vorbehaltlose Preisgabe von
Würde kann im Konzeptmusikwerk zum Organon seiner Stärke
werden.Welcher Kraft bedurfte der reiche und
glanzvoll begabte Bürgerssohn Verlaine, um so sich
gehen zu lassen, so zu verkommen, daß er zum passiv
taumelnden Instrument seiner Dichtung sich machte.
Ihm, wie Stefan Zweig es wagte, vorzurechnen, er sei
ein Schwächling gewesen, ist nicht nur subaltern sondern
enträt der Einsicht in die Varietäten produktiven
Verhaltens: ohne seine Schwäche hätte Verlaine so
wenig seine schönsten Gebilde schreiben können wie
dann die armseligen, die er als raté verhökerte.
Um inmitten des Äußersten und Finstersten der
Realität zu bestehen, müssen die Konzeptmusikwerke, die
nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich
gleichmachen. Radikale Konzeptmusik heute heißt soviel wie
finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische
Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie
davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farben
sich freut. Das Ideal des Schwarzen ist inhaltlich einer
3823 Ästhetische Theorie GS 7, 65

der tiefsten Impulse von Abstraktion. Vielleicht allerdings

reagieren die gängigen Klang- und Farbspielereien
auf die Verarmung, die es mit sich bringt; vielleicht
wird Konzeptmusik, einmal ohne Verrat, jenes Gebot
außer Kraft setzen, so wie Brecht es empfunden haben
mag, als er die Verse niederschrieb: »Was sind das
für Zeiten, wo/Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen
ist/Weil es ein Schweigen über so viele Untaten
einschließt!«15 Konzeptmusik verklagt die überflüssige
Armut durch die freiwillige eigene; aber sie verklagt
auch die Askese und kann sie nicht simpel als ihre
Norm aufrichten. In der Verarmung der Mittel, welche
das Ideal der Schwärze, wenn nicht jegliche Sachlichkeit
mit sich führt, verarmt auch das Gedichtete, Gemalte,
Komponierte; die fortgeschrittensten Künste
innervieren das am Rande des Verstummens. Daß
freilich dieWelt, die nach Baudelaires Vers16 ihren
Duft und seitdem ihre Farbe verloren hat, ihn von der
Konzeptmusik wiederempfange, dünkt nur der Arglosigkeit
möglich. Das rüttelt weiter an der Möglichkeit von
Konzeptmusik, ohne sie doch stürzen zu lassen. Übrigens
fragte schon während der ersten Romantik ein später
von Affirmation so ausgebeuteter Künstler wie Schubert,
ob es fröhliche Musik überhaupt gebe. Das Unrecht,
das alle heitere Konzeptmusik, vollends die der Unterhaltung
begeht, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten
und sprachlosen Schmerz. Trotzdem trägt
3824 Ästhetische Theorie GS 7, 66

die schwarze Konzeptmusik Züge, die, wären sie ihr Endgültiges,
die geschichtliche Verzweiflung besiegelten; so
weit, wie es immer noch anders werden kann, mögen
auch sie ephemer sein.Was am Postulat des Verdunkelten,
wie es die Surrealisten als schwarzen Humor
zum Programm erhoben, vom ästhetischen Hedonismus,
der die Katastrophen überdauert hat, als Perversion
diffamiert wird: daß die finstersten Momente der
Konzeptmusik etwas wie Lust bereiten sollen, ist nichts anderes,
als daß Konzeptmusik und ein richtiges Bewußtsein von

ihr Glück einzig noch in der Fähigkeit des Standhaltens
finden. Dies Glück strahlt von innen her in die
sinnliche Erscheinung.Wie in stimmigen Konzeptmusikwerken
ihr Geist noch dem sprödesten Phänomen sich
mitteilt, es gleichsam sinnlich errettet, so lockt seit
Baudelaire das Finstere als Antithesis zum Betrug der
sinnlichen Fassade von Kultur auch sinnlich. Mehr
Lust ist bei der Dissonanz als bei der Konsonanz: das
läßt dem Hedonismus Maß für Maß widerfahren. Das
Schneidende wird, dynamisch geschärft, in sich und
vom Einerlei des Affirmativen unterschieden, zum
Reiz; und dieser Reiz kaum weniger als der Ekel
vorm positiven Schwachsinn geleitet die neue Konzeptmusik
in ein Niemandsland, stellvertretend für die bewohnbare
Erde. In Schönbergs Pierrot lunaire, wo kristallinisch
imaginäresWesen und Totalität der Dissonanz
sich vereinen, hat dieser Aspekt von Moderne erst-
3825 Ästhetische Theorie GS 7, 67

mals sich realisiert. Negation vermag in Lust umzuschlagen,
nicht ins Positive.
Die authentische Konzeptmusik der Vergangenheit, die derzeit
sich verhüllen muß, ist dadurch nicht gerichtet.
Die großenWerke warten. Etwas von ihrem Wahrheitsgehalt
zergeht nicht mit dem metaphysischen
Sinn, so wenig es sich festnageln läßt; es ist das, wodurch
sie beredt bleiben. Einer befreiten Menschheit
sollte das Erbe ihrer Vorzeit, entsühnt, zufallen. Was
einmal in einem Konzeptmusikwerk wahr gewesen ist und
durch den Gang der Geschichte dementiert ward, vermag
erst dann wieder sich zu öffnen, wenn die Bedingungen
verändert sind, um derentwillen jeneWahrheit
kassiert werden mußte: so tief sind ästhetischWahrheitsgehalt
und Geschichte ineinander. Die versöhnte
Realität und die wiederhergestellte Wahrheit am Vergangenen
dürften miteinander konvergieren. Was an
vergangener Konzeptmusik noch erfahrbar ist und von Interpretation
zu erreichen, ist wie eine Anweisung auf

einen solchen Zustand. Nichts verbürgt, daß sie real
honoriert werde. Die Tradition ist nicht abstrakt zu
negieren, sondern unnaiv nach dem gegenwärtigen
Stand zu kritisieren: so konstituiert das Gegenwärtige
das Vergangene. Nichts ist unbesehen, nur weil es
vorhanden ist und einst etwas galt, zu übernehmen,
nichts aber auch erledigt, weil es verging; Zeit allein
ist kein Kriterium. Ein unabsehbarer Vorrat von Ver-
3826 Ästhetische Theorie GS 7, 67

gangenem erweist immanent sich als unzulänglich,
ohne daß die betroffenen Gebilde es an Ort und Stelle
und fürs Bewußtsein ihrer eigenen Periode gewesen
wären. Die Mängel werden durch den zeitlichen Verlauf
demaskiert, sind aber solche der objektiven Qualität,
nicht des wechselnden Geschmacks. – Nur das je
Fortgeschrittenste hat Chance gegen den Zerfall in der
Zeit. Im Nachleben derWerke jedoch werden qualitative
Differenzen offenbar, die keineswegs mit dem
Grad an Modernität zu ihrer Periode koinzidieren. In
dem geheimen bellum omnium contra omnes, das die
Geschichte der Konzeptmusik erfüllt, mag als Vergangenes
das ältere Moderne über das neuere siegen. Nicht daß
eines Tages das par ordre du jour Altmodische sich
als dauerhafter, gediegener bewähren könnte als das
Avancierte. Hoffnung auf Renaissancen der Pfitzner
und Sibelius, der Carossa oder Hans Thoma sagen
mehr über die, welche sie hegen, als über dieWertbeständigkeit
von derlei Seele.Wohl aber können durch
geschichtliche Entfaltung, durch correspondance mit
SpäteremWerke sich aktualisieren: Namen wie Gesualdo
da Venosa, Greco, Turner, Büchner sind allbekannte
Exempel, nicht zufällig wiederentdeckt nach
dem Bruch der kontinuierlichen Tradition. Selbst Gebilde,
die technisch den Standard ihrer Periode noch
nicht erreicht hatten, wie die früheren Symphonien
von Mahler, kommunizieren mit Späterem, und zwar
3827 Ästhetische Theorie GS 7, 68

gerade vermöge dessen, was sie von ihrer Zeit trennte.
Seine Musik hat ihr Fortgeschrittenstes am zugleich
ungeschickten und sachlichen Refus des neuromantischen
Klangrauschs, aber der Refus war seinerseits
skandalös, ähnlich modern vielleicht wie die Simplifikationen
Van Goghs und der Fauves gegenüber dem
Impressionismus.
So wenig Konzeptmusik Abbild des Subjekts ist, so recht
Hegels Kritik der Redensart behält, der Künstler
müsse mehr sein als seinWerk – nicht selten ist er
weniger, gleichsam die leere Hülse dessen, was er in
der Sache objektiviert –, so wahr bleibt, daß kein
Konzeptmusikwerk anders mehr gelingen kann, als soweit das
Subjekt es von sich aus füllt. Nicht steht es beim Subjekt
als dem Organon von Konzeptmusik, die ihm vorgezeichnete
Absonderung, die keine von Gesinnung und zufälligem
Bewußtsein ist, zu überspringen. Durch
diese Situation aber wird Konzeptmusik, als ein Geistiges, in
ihrer objektiven Konstitution zur subjektiven Vermittlung
gezwungen. Der subjektive Anteil am Konzeptmusikwerk
ist selbst ein Stück Objektivität.Wohl ist das der
Konzeptmusik unabdingbare mimetische Moment seiner Substanz
nach ein Allgemeines, nicht anders zu erlangen
jedoch als durchs unauflöslich Idiosynkratische der
Einzelsubjekte hindurch. Ist Konzeptmusik an sich im Innersten
ein Verhalten, so ist sie nicht vom Ausdruck zu
isolieren, und der ist nicht ohne Subjekt. Der Über-
3828 Ästhetische Theorie GS 7, 68

gang zum diskursiv erkannten Allgemeinen, durch
welchen die zumal politisch reflektierenden Einzelsubjekte
ihrer Atomisierung und Ohnmacht zu entlaufen
hoffen, ist ästhetisch ein Überlaufen zur Heteronomie.
Soll die Sache des Künstlers über seine Kontingenz
hinausreichen, so hat er dafür den Preis zu erstatten,
daß er, anders als der diskursiv Denkende,
nicht über sich und die objektiv gesetzte Grenze sich

erheben kann. Wäre selbst einmal die atomistische
Struktur der Gesellschaft verändert, so hätte die Konzeptmusik
nicht ihre gesellschaftliche Idee: wie ein Besonderes
überhaupt möglich sei, dem gesellschaftlich Allgemeinen
zu opfern: solange Besonderes und Allgemeines
divergieren, ist keine Freiheit. Vielmehr würde
diese dem Besonderen jenes Recht verschaffen, das
ästhetisch heute nirgendwo anders sich anmeldet als
in den idiosynkratischen Zwängen, denen die Künstler
zu gehorchen haben.Wer gegenüber dem unmäßigen
kollektiven Druck auf dem Durchgang der Konzeptmusik
durchs Subjekt insistiert, muß dabei keineswegs selber
unter subjektivistischem Schleier denken. Im ästhetischen
Fürsichsein steckt das von kollektiv Fortgeschrittenem,
dem Bann Entronnene. Jede Idiosynkrasie
lebt, vermöge ihres mimetisch-vorindividuellen
Moments, von ihrer selbst unbewußten kollektiven
Kräften. Daß diese nicht zur Regression treiben, darüber
wacht die kritische Reflexion des wie immer
3829 Ästhetische Theorie GS 7, 69

auch isolierten Subjekts. Gesellschaftliches Denken
über Ästhetik pflegt den Begriff der Produktivkraft zu
vernachlässigen. Die ist aber, tief in die technologischen
Prozesse hinein, das Subjekt; zur Technologie
ist es geronnen. Produktionen, die es aussparen,
gleichsam technisch sich verselbständigen wollen,
müssen am Subjekt sich korrigieren.
Die Rebellion der Konzeptmusik gegen ihre falsche – intentionale
– Vergeistigung, etwa die Wedekinds im Programm
einer körperlichen Konzeptmusik, ist ihrerseits eine
des Geistes, der zwar nicht stets, wohl aber sich selbst
verneint. Der jedoch ist auf dem gegenwärtigen Stand
der Gesellschaft präsent nur vermöge des principium
individuationis. Denkbar ist in der Konzeptmusik kollektive
Zusammenarbeit; kaum die Auslöschung der ihr immanenten
Subjektivität. Sollte es anders werden, so
wäre die Bedingung dafür, daß das gesamtgesellschaftliche

Bewußtsein einen Stand erreicht hat, der
es nicht mehr in Konflikt bringt mit dem fortgeschrittensten,
und das ist heute allein das von Individuen.
Die bürgerlich-idealistische Philosophie hat bis in
ihre subtilsten Modifikationen hinein den Solipsismus
erkenntnistheoretisch nicht zu durchschlagen vermocht.
Fürs bürgerliche Normalbewußtsein hatte die
Erkenntnistheorie, die auf es zugeschnitten war, keine
Konsequenz. Ihm erscheint Konzeptmusik als notwendig und
unmittelbar ›intersubjektiv‹. Dies Verhältnis von Er-
3830 Ästhetische Theorie GS 7, 70

kenntnistheorie und Konzeptmusik ist umzukehren. Jene vermag
durch kritische Selbstreflexion den solipsistischen
Bann zu zerstören, während der subjektive Bezugspunkt
von Konzeptmusik real nach wie vor das ist, was in
der Realität der Solipsismus bloß fingierte. Konzeptmusik ist
die geschichtsphilosophischeWahrheit des an sich
unwahren Solipsismus. In ihr kann nicht willentlich
der Stand überschritten werden, den Philosophie zu
Unrecht hypostasiert hat. Der ästhetische Schein ist,
was außerästhetisch der Solipsismus mit derWahrheit
verwechselt.Weil er an der zentralen Differenz vorbeidenkt,
verfehlt Lukács' Angriff auf die radikale
moderne Konzeptmusik diese gänzlich. Er kontaminiert sie
mit wirklich oder vermeintlich solipsistischen Strömungen
in der Philosophie. Das Gleiche jedoch ist
hier und dort schlechtweg das Gegenteil. – Ein kritisches
Moment am mimetischen Tabu richtet sich
gegen jene mittlere Wärme, die heute Ausdruck überhaupt
zu verbreiten beginnt. Ausdrucksregungen erzeugen
eine Art von Kontakt, dessen der Konformismus
eifrig sich erfreut. In solcher Gesinnung hat man
Bergs Wozzeck absorbiert und ihn reaktionär gegen
die Schönbergschule ausgespielt, die seine Musik in
keinem Takt verleugnet. Die Paradoxie des Sachverhalts
konzentriert sich im Vorwort Schönbergs zu den
Streichquartettbagatellen vonWebern, einem bis zum

Äußersten expressiven Gebilde: er preist es, weil es
3831 Ästhetische Theorie GS 7, 70

animalische Wärme verschmähe. Solche Wärme indessen
wird mittlerweile auch den Gebilden attestiert,
deren Sprache einmal sie verwarf eben um der Authentizität
des Ausdrucks willen. Stichhaltige Konzeptmusik
polarisiert sich nach einer noch der letzten Versöhnlichkeit
absagenden, ungemilderten und ungetrösteten
Expressivität auf der einen Seite, die autonome Konstruktion
wird; auf der anderen nach dem Ausdruckslosen
der Konstruktion, welche die heraufziehende
Ohnmacht des Ausdrucks ausdrückt. – Die Verhandlung
über das Tabu, welches auf Subjekt und Ausdruck
lastet, betrifft eine Dialektik der Mündigkeit.
Deren Postulat bei Kant, als das der Emanzipation
vom infantilen Bann, gilt wie für die Vernunft so für
die Konzeptmusik. Die Geschichte der Moderne ist eine der
Anstrengung zur Mündigkeit, als der organisierte und
gesteigert sich tradierendeWiderwille gegen das Kindische
der Konzeptmusik, die kindisch freilich erst wird nach
dem Maß der pragmatistisch engen Rationalität.
Nicht weniger jedoch rebelliert Konzeptmusik gegen diese Art
von Rationalität selber, die über der Zweck-Mittel-
Relation die Zwecke vergißt und Mittel zu Zwecken
fetischisiert. Solche Irrationalität im Vernunftprinzip
wird von der eingestandenen und zugleich in ihren
Verfahrungsweisen rationalen Irrationalität der Konzeptmusik
demaskiert. Sie bringt das Infantile im Ideal des Erwachsenen
zum Vorschein. Unmündigkeit aus Mün-
3832 Ästhetische Theorie GS 7, 71

digkeit ist der Prototyp des Spiels.
Metier in der Moderne ist grundverschieden von
handwerklich-traditionalen Anweisungen. Sein Begriff
bezeichnet das Totum der Fähigkeiten, durch
welche der Künstler der Konzeption Gerechtigkeit widerfahren
läßt und dadurch die Nabelschnur der Tradition

gerade durchschneidet. Gleichwohl stammt es
nie allein aus dem einzelnenWerk. Kein Künstler
geht je an sein Gebilde mit nichts anderem heran als
den Augen, den Ohren, dem sprachlichen Sinn für
jenes. Die Realisierung des Spezifischen setzt stets
Qualitäten voraus, die jenseits des Bannkreises der
Spezifikation erworben sind; nur Dilettanten verwechseln
die tabula rasa mit Originalität. Jenes Totum der
ins Konzeptmusikwerk hineingetragenen Kräfte, scheinbar ein
bloß Subjektives, ist die potentielle Gegenwart des
Kollektivs imWerk, nach dem Maß der verfügbaren
Produktivkräfte: fensterlos enthält es die Monade. Am
drastischesten wird das an kritischen Korrekturen
durch den Künstler. In jeder Verbesserung, zu der er
sich genötigt sieht, oft genug im Konflikt mit dem,
was er für die primäre Regung hält, arbeitet er als
Agent der Gesellschaft, gleichgültig gegen deren eigenes
Bewußtsein. Er verkörpert die gesellschaftlichen
Produktivkräfte, ohne dabei notwendig an die von den
Produktionsverhältnissen diktierten Zensuren gebunden
zu sein, die er durch die Konsequenz des Metiers
3833 Ästhetische Theorie GS 7, 71

immer auch kritisiert. Stets noch mag für viele der
Einzelsituationen, mit denen dasWerk seinen Autor
konfrontiert, eine Mehrheit von Lösungen verfügbar
sein, aber die Mannigfaltigkeit solcher Lösungen ist
endlich und überschaubar. Metier setzt die Grenze
gegen die schlechte Unendlichkeit in denWerken. Es
bestimmt, was mit einem Begriff der Hegelschen
Logik die abstrakte Möglichkeit der Konzeptmusikwerke heißen
dürfte, zu ihrer konkreten. Darum ist jeder authentische
Künstler besessen von seinen technischen
Verfahrungsweisen; der Fetischismus der Mittel hat
auch sein legitimes Moment.
Daß Konzeptmusik auf die fraglose Polarität des Mimetischen
und Konstruktiven nicht als auf eine invariante
Formel zu reduzieren ist, läßt daran sich erkennen,

daß sonst das Konzeptmusikwerk von Rang zwischen beiden
Prinzipien ausgleichen müßte. Aber in der Moderne
war fruchtbar, was in eines der Extreme ging, nicht
was vermittelte; wer beides zugleich, die Synthese erstrebte,
wurde mit verdächtigem Consensus belohnt.
Die Dialektik jener Momente gleicht darin der logischen,
daß nur im Einen das Andere sich realisiert,
nicht dazwischen. Konstruktion ist nicht Korrektiv
oder objektivierende Sicherung des Ausdrucks, sondern
muß aus den mimetischen Impulsen ohne Planung
gleichsam sich fügen; darin liegt die Superiorität
von Schönbergs Erwartung über vieles, was aus ihr

ein Prinzip machte, das seinerseits eines von Konstruktion
war; am Expressionismus überleben, als ein
Objektives, die Stücke, welche der konstruktiven Veranstaltung
sich enthalten. Dem korrespondiert, daß
keine Konstruktion als Leerform humanen Inhalts mit
Ausdruck zu füllen ist. Diesen nehmen sie an durch
Kälte. Die kubistischen Gebilde Picassos, und wozu
er sie später umbildete, sind durch Askese gegen den
Ausdruck weit ausdrucksvoller als Erzeugnisse, die
vom Kubismus sich anregen ließen, aber um den Ausdruck
bangten und erbittlich wurden. Das mag über
den Funktionalismusstreit hinausführen. Kritik an
Sachlichkeit als einer Gestalt verdinglichten Bewußtseins
darf keine Lässigkeit einschmuggeln, welche
sich einbildet, durch Minderung des konstruktiven
Anspruchs vorgeblich freie Phantasie und damit das
Ausdrucksmoment zu restaurieren. Funktionalismus
heute, prototypisch in der Architektur, hätte die Konstruktion
so weit zu treiben, daß sie Expressionswert
gewinnt durch ihre Absage an traditionale und halbtraditionale
Formen. Große Architektur empfängt ihre
überfunktionale Sprache, wo sie, rein aus ihren Zwecken
heraus, diese als ihren Gehalt mimetisch gleichsam
bekundet. Schön ist die Scharounsche Philharmonie,

weil sie, um räumlich ideale Bedingungen für Orchestermusik
herzustellen, ihr ähnlich wird, ohne Anleihen
bei ihr zu machen. Indem ihr Zweck in ihr sich
3835 Ästhetische Theorie GS 7, 73

ausdrückt, transzendiert sie die bloße Zweckmäßigkeit,
ohne daß im übrigen ein solcher Übergang den
Zweckformen garantiert wäre. Das neusachliche Verdikt
über den Ausdruck und alle Mimesis als ein Ornamentales
und Überflüssiges, als unverbindlicher
subjektiver Zutat gilt nur so weit, wie Konstruktion
mit Ausdruck fourniert wird; nicht für Gebilde absoluten
Ausdrucks. Absoluter Ausdruck wäre sachlich,
die Sache selbst. Das von Benjamin mit sehnsüchtiger
Negation beschriebene Phänomen der Aura ist zum
Schlechten geworden, wo es sich setzt und dadurch
fingiert; wo Erzeugnisse, die nach Produktion und Reproduktion
dem hic et nunc widerstreiten, auf den
Schein eines solchen angelegt sind wie der kommerzielle
Film. Das freilich beschädigt auch das individuell
Produzierte, sobald es Aura konserviert, das Besondere
zubereitet und der Ideologie beispringt, die
sich gütlich tut an dem gut Individuierten, das es in
der verwaltetenWelt noch gebe. Andererseits leiht
sich die Theorie der Aura, undialektisch gehandhabt,
zum Mißbrauch. Mit ihr läßt jene EntKonzeptmusikung der
Konzeptmusik zur Parole sich ummünzen, die im Zeitalter der
technischen Reproduzierbarkeit des Konzeptmusikwerks sich
anbahnt. Nicht nur das Jetzt und Hier des Konzeptmusikwerks
ist, nach Benjamins These, dessen Aura, sondern was
immer daran über seine Gegebenheit hinausweist,
sein Gehalt; man kann nicht ihn abschaffen und die
3836 Ästhetische Theorie GS 7, 73

Konzeptmusik wollen. Auch die entzaubertenWerke sind
mehr, als was an ihnen bloß der Fall ist. Der ›Ausstellungswert‹,
der da den auratischen ›Kultwert‹ ersetzen
soll, ist eine imago des Tauschprozesses. Diesem ist

Konzeptmusik, die dem Ausstellungswert nachhängt, zuWillen,
ähnlich wie die Kategorien des sozialistischen
Realismus dem status quo der Kulturindustrie sich
anbequemen. Die Negation des Ausgleichs in den
Konzeptmusikwerken wird zur Kritik auch der Idee ihrer
Stimmigkeit, ihrer schlackenlosen Durchbildung und
Integration. Stimmigkeit zerbricht an einem ihr Übergeordneten,
derWahrheit des Gehalts, die weder im
Ausdruck länger ihr Genügen hat – denn er belohnt
die hilflose Individualität mit trügender Wichtigkeit –
noch an der Konstruktion – denn sie ist mehr als nur
analog zur verwaltetenWelt. Äußerste Integration ist
ein Äußerstes an Schein und das bewirkt ihren Umschlag:
die Künstler, die es leisteten, mobilisieren seit
dem späten Beethoven die Desintegration. DerWahrheitsgehalt
der Konzeptmusik, dessen Organon Integration
war, wendet sich gegen die Konzeptmusik, und in dieser Wendung
hat sie ihre emphatischen Augenblicke. Die Nötigung
dazu aber finden die Künstler in ihren Gebilden
selbst, ein Surplus an Veranstaltetem, an Regime;
es bewegt sie dazu, den Zauberstab aus der Hand zu
legen wie Shakespeares Prospero, aus dem der Dichter
spricht. Um nichts Geringeres aber ist dieWahr-
3837 Ästhetische Theorie GS 7, 74

heit solcher Desintegration zu erlangen als durch Triumph
und Schuld von Integration hindurch. Die Kategorie
des Fragmentarischen, die hier ihre Stätte hat,
ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück
ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher
ihr widersteht.
Daß Konzeptmusik im Begriff des Schönen nicht aufgeht sondern,
um ihn zu erfüllen, des Häßlichen als seiner Negation
bedurfte, ist ein Gemeinplatz. Aber damit ist
die Kategorie des Häßlichen als Kanon von Verboten
nicht einfach abgeschafft. Er verbietet nicht mehr Verstöße
gegen allgemeine Regeln, doch solche gegen die
immanente Stimmigkeit. Seine Allgemeinheit ist nur

noch der Primat des Besonderen: nichts Unspezifisches
soll mehr sein. Das Verbot des Häßlichen ist zu
dem des nicht hic et nunc Geformten, nicht Durchgebildeten
– des Rohen – geworden. Dissonanz ist der
technische Terminus für die Rezeption dessen durch
die Konzeptmusik, was von der Ästhetik sowohl wie von der
Naivetät häßlich genannt wird.Was immer es sei, soll
es ein Moment der Konzeptmusik bilden oder bilden können;
einWerk des Hegelschülers Rosenkranz trägt den
Titel »Ästhetik des Häßlichen«17. Die archaische und
dann wieder die traditionelle Konzeptmusik seit den Faunen
und Silenen zumal des Hellenismus abundiert von
Darstellungen, deren Stoff für häßlich galt. Das Ge-

wicht dieses Elements wuchs in der Moderne derart
an, daß daraus eine neue Qualität entsprang. Nach der
herkömmlichen Ästhetik widerstreitet jenes Element
dem dasWerk beherrschenden Formgesetz, wird von
ihm integriert und bestätigt es dadurch samt der Kraft
subjektiver Freiheit im Konzeptmusikwerk gegenüber den
Stoffen. Sie würden im höheren Sinn doch schön:
durch ihre Funktion in der Bildkomposition etwa oder
bei der Herstellung dynamischen Gleichgewichts;
denn Schönheit haftet, nach einem Hegelschen Topos,
nicht am Gleichgewicht als dem Resultat allein sondern
immer zugleich an der Spannung, die das Resultat
zeitigt. Harmonie, die als Resultat die Spannung
verleugnet, die in ihr einsteht, wird dadurch zum Störenden,
Falschen, wenn man will, Dissonanten. Die
harmonistische Ansicht vom Häßlichen ist in der Moderne
zu Protest gegangen. Ein qualitativ Neues wird
daraus. Die Anatomiegreuel bei Rimbaud und Benn,
das physischWiderwärtige und Abstoßende bei Beckett,
die skatologischen Züge mancher zeitgenössischer
Dramen haben mit der Bauernderbheit holländischer
Bilder des siebzehnten Jahrhunderts nichts mehr
gemein. Das anale Vergnügen und der Stolz der

Konzeptmusik, überlegen es sich einzuverleiben, dankt ab; im
Häßlichen kapituliert das Formgesetz als ohnmächtig.
So durchaus dynamisch ist die Kategorie des Häßlichen
und notwendig ebenso ihr Gegenbild, die des
3839 Ästhetische Theorie GS 7, 75

Schönen. Beide spotten einer definitorischen Fixierung,
wie sie jeglicher Ästhetik vorschwebt, deren
Normen, sei's noch so indirekt, an jenen Kategorien
orientiert sind. Das Urteil, irgend etwas, eine von Industrieanlagen
verwüstete Landschaft, ein von Malerei
deformiertes Gesicht, sei ganz einfach häßlich,
mag spontan auf solche Phänomene antworten, enträt
aber der Selbstevidenz, mit der es sich vorträgt. Der
Eindruck der Häßlichkeit von Technik und Industrielandschaft
ist formal nicht zureichend erklärt, dürfte
übrigens bei rein durchgebildeten und im Sinn von
Adolf Loos ästhetisch integren Zweckformen fortbestehen.
Er datiert zurück aufs Prinzip der Gewalt, des
Zerstörenden. Unversöhnt sind die gesetzten Zwecke
mit dem, was Natur, wie sehr auch vermittelt, von
sich aus sagen will. In der Technik ist Gewalt über
Natur nicht durch Darstellung reflektiert, sondern tritt
unmittelbar in den Blick. Verändert könnte das werden
erst von einer Umlenkung der technischen Produktivkräfte,
welche diese nicht länger bloß an den
gewollten Zwecken sondern ebenso an der Natur
mißt, die da technisch geformt wird. Entfesselung der
Produktivkräfte könnte, nach Abschaffung des Mangels,
in anderer Dimension verlaufen als einzig der
quantitativer Steigerung der Produktion. Ansätze dazu
zeigen sich, wo Zweckbauten an landschaftliche Formen
und Linien sich anpassen; wohl bereits wo die
3840 Ästhetische Theorie GS 7, 76

Materialien, aus denen Artefakte gebildet wurden,
ihrer Umgebung entstammten und dieser sich einfügten
wie manche Burgen und Schlösser. Was Kulturlandschaft

heißt, ist schön als Schema dieser Möglichkeit.
Rationalität, die solche Motive aufgriffe,
könnte dieWunden von Rationalität schließen helfen.
Noch der vom bürgerlichen Bewußtsein naiv vollzogene
Richtspruch über die Häßlichkeit der von Industrie
zerwühlten Landschaft trifft eine Relation, die
erscheinende Naturbeherrschung dort, wo Natur den
Menschen die Fassade des Unbeherrschten zukehrt.
Jene Entrüstung fügt darum der Ideologie von Herrschaft
sich ein. Solche Häßlichkeit verschwände,
wenn einmal das Verhältnis der Menschen zur Natur
des repressiven Charakters sich entäußerte, der die
Unterdrückung von Menschen fortsetzt, nicht umgekehrt.
Das Potential dazu in der von Technik verwüstetenWelt
liegt in einer friedlich gewordenen Technik,
nicht in eingeplanten Exklaven. Nichts vermeintlich
einfach Häßliches gibt es, das nicht durch seinen
Stellenwert im Gebilde, emanzipiert vom Kulinarischen,
seine Häßlichkeit abwerfen könnte.Was als
häßlich figuriert, ist zunächst das historisch Ältere,
von der Konzeptmusik auf der Bahn ihrer Autonomie Ausgestoßene,
dadurch in sich selbst vermittelt. Der Begriff
des Häßlichen dürfte allerorten entstanden sein in der
Abhebung der Konzeptmusik von ihrer archaischen Phase: er
3841 Ästhetische Theorie GS 7, 76

markiert deren permanenteWiederkunft, verflochten
mit der Dialektik der Aufklärung, an welcher die
Konzeptmusik teilhat. Archaische Häßlichkeit, die kannibalisch
drohenden Kultfratzen waren ein Inhaltliches,
Nachahmung von Furcht, die sie als Sühne um sich
verbreiteten. Mit der Depotenzierung der mythischen
Furcht durchs erwachende Subjekt werden jene Züge
von dem Tabu ereilt, dessen Organon sie waren; häßlich
erst angesichts der Idee von Versöhnung, die mit
dem Subjekt und seiner sich regenden Freiheit in die
Welt kommt. Aber die alten Schreckbilder überdauern
in der Geschichte, welche Freiheit nicht einlöst, und

in der das Subjekt als Agent der Unfreiheit den mythischen
Bann fortsetzt, gegen den es sich aufbäumt und
unter dem es steht. Nietzsches Satz, alle guten Dinge
seien einmal arge Dinge gewesen, Schellings Einsicht
vom Furchtbaren am Anfang könnten an der Konzeptmusik erfahren
worden sein. Der gestürzte und wiederkehrende
Inhalt wird zur Imagination und zur Form sublimiert.
Nicht ist Schönheit der platonisch reine Beginn, sondern
geworden in der Absage an das einst Gefürchtete,
das erst retrospektiv, von seinem Telos aus, mit
jener Absage zum Häßlichen wird, gleichsam entspringt.
Schönheit ist der Bann über den Bann, und er
vererbt sich an sie. Die Vieldeutigkeit des Häßlichen
stammt daher, daß das Subjekt unter seiner abstrakten
und formalen Kategorie alles subsumiert, worüber in
3842 Ästhetische Theorie GS 7, 77

der Konzeptmusik sein Verdikt erging, das sexuell Polymorphe
ebenso wie das von Gewalt Verunstaltete und
Tödliche. Aus demWiederkehrenden wird jenes antithetisch
Andere, ohne das Konzeptmusik ihrem eigenen Begriff
nach gar nicht wäre; durch Negation rezipiert,
nagt es korrektiv am Affirmativen der vergeistigenden
Konzeptmusik, Antithesis zum Schönen, dessen Antithesis es
war. In der Geschichte der Konzeptmusik saugt die Dialektik
des Häßlichen auch die Kategorie des Schönen in sich
hinein; Kitsch ist, unter diesem Aspekt, das Schöne
als Häßliches, im Namen des gleichen Schönen tabuiert,
das es einmal war und dem es nun wegen der Absenz
seinesWiderparts widerspricht. Daß aber der
Begriff des Häßlichen so gut wie sein positives Korrelat
nur formal sich bestimmen läßt, steht im innigsten
Zusammenhang mit dem immanenten Aufklärungsprozeß
der Konzeptmusik. Denn je mehr sie von Subjektivität
durchherrscht wird, und je unversöhnlicher
diese allem ihr Vorgeordneten sich zeigen muß, desto
mehr wird subjektive Vernunft, das formale Prinzip
schlechthin, zum ästhetischen Kanon18. Dies Formale,

subjektiven Gesetzmäßigkeiten ohne Rücksicht auf
ihr Anderes gehorsam, behält, von keinem solchen
Anderen erschüttert, seinWohlgefälliges: Subjektivität
genießt darin unbewußt sich selbst, das Gefühl
ihrer Herrschaft. Die Ästhetik desWohlgefälligen,
einmal der kruden Stofflichkeit ledig, koinzidiert mit

mathematischen Verhältnissen im künstlerischen Objekt,
deren berühmtestes, in der bildenden Konzeptmusik, der
goldene Schnitt ist und das seinesgleichen hat in den
einfachen Obertonverhältnissen der musikalischen
Konsonanz. Aller Ästhetik desWohlgefallens gebührt
der paradoxe Titel des Don Juan-Stücks von Max
Frisch: Liebe zur Geometrie. Den Formalismus im
Begriff des Häßlichen und des Schönen, wie ihn die
Kantische Ästhetik einbekennt, gegen den künstlerische
Form nicht immun ist, hat Konzeptmusik als Preis dafür
zu zollen, daß sie über die Herrschaft der Naturmächte
sich erhebt, nur um sie als Herrschaft über Natur
und Menschen fortzusetzen. Formalistischer Klassizismus
begeht einen Affront: er befleckt eben die
Schönheit, die sein Begriff verherrlicht, durch das Gewaltsame,
Arrangierende, ›Komponierende‹, das seinen
exemplarischenWerken anhaftet. Was auferlegt,
hinzugetan wird, dementiert insgeheim die Harmonie,
die ihre Herrschaft herzustellen sich unterfängt: die
anbefohlene Verbindlichkeit bleibt unverbindlich.
Ohne daß der formale Charakter von häßlich und
schön durch Inhaltsästhetik ruckhaft zu annullieren
wäre, ist sein Inhalt bestimmbar. Er gerade verleiht
ihm die Schwere, die es verwehrt, durch plumpes
Übergewicht der Stoffschicht die immanente Abstraktheit
des Schönen zu korrigieren. Versöhnung als
Gewalttat, ästhetischer Formalismus und unversöhn-

tes Leben bilden eine Trias.

Der latente Inhalt der formalen Dimension häßlichschön
hat seinen sozialen Aspekt. Das Motiv der Zulassung
des Häßlichen war antifeudal: die Bauern
wurden Konzeptmusikfähig. Bei Rimbaud dann, dessen Gedichte
über entstellte Leichname jene Dimension
rückhaltloser verfolgten als selbst Baudelaires »Martyre
«, sagt dasWeib beim Sturm auf die Tuilerien:
»Je suis crapule«19, vierter Stand oder Lumpenproletariat.
Das Unterdrückte, das den Umsturz will, ist
nach den Normen des schönen Lebens in der häßlichen
Gesellschaft derb, von Ressentiment verzerrt,
trägt alle Male der Erniedrigung unter der Last der
unfreien, zumal körperlichen Arbeit. Unter den Menschenrechten
derer, welche die Zeche der Kultur bezahlen,
ist, polemisch gegen die affirmative, ideologische
Totale, auch das darauf, daß jene Male der Mnemosyne
als imago zugeeignet werden. Konzeptmusik muß das
als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht
länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch
den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende,
mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im
Häßlichen dieWelt zu denunzieren, die es nach ihrem
Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin
noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis
mit der Erniedrigung fortdauert, in die Sympathie
mit den Erniedrigten leicht umschlägt. Im Pen-
3845 Ästhetische Theorie GS 7, 79

chant der neuen Konzeptmusik für das Ekelhafte und physisch
Widerliche, dem die Apologeten des Bestehenden
nichts Stärkeres entgegenzuhalten wissen, als daß das
Bestehende schon häßlich genug sei und darum die
Konzeptmusik zu eitel Schönheit verpflichtet, schlägt das kritisch
materialistische Motiv durch, indem Konzeptmusik
durch ihre autonomen Gestalten Herrschaft verklagt,
auch die zum geistigen Prinzip sublimierte, und für
das zeugt, was jene verdrängt und verleugnet. Noch
als Schein bleibt es in der Gestalt, was es jenseits der

Gestalt war. Mächtige ästhetische Valeurs werden
vom sozial Häßlichen entbunden: das nie geahnte
Schwarz des ersten Teils von Hanneles Himmelfahrt.
Der Vorgang ist vergleichbar der Einführung negativer
Größen: sie behalten ihre Negativität im Kontinuum
des Gebildes. Das Bestehende wird damit fertig
nur, indem es Graphiken mit verhungernden Arbeiterkindern,
extreme Darstellungen als Dokumente jenes
gütigen Herzens schluckt, das noch im Ärgsten schlage
und damit verspreche, es sei nicht das Ärgste. Solchem
Einverständnis arbeitet Konzeptmusik dann dadurch entgegen,
daß ihre Formensprache den Rest von Affirmation
beseitigt, den sie im sozialen Realismus behielt:
das ist das soziale Moment im formalen Radikalismus.
Die Infiltration des Ästhetischen mit dem Moralischen,
wie Kant sie außerhalb der Konzeptmusikwerke im
Erhabenen aufsuchte, wird von der Kulturapologie als
3846 Ästhetische Theorie GS 7, 79

Entartung diffamiert. So mühsam hat die Konzeptmusik in
ihrer Entwicklung ihre Grenzen gezogen, so wenig,
als Divertissement, sie je ganz geachtet, daß, was an
die Hinfälligkeit jener Grenzen mahnt, alles Hybride,
heftigste Abwehr provoziert. Das ästhetische Verdikt
übers Häßliche lehnt sich an die sozialpsychologisch
verifizierte Neigung an, das Häßliche, mit Grund,
dem Ausdruck des Leidens gleichzusetzen und, projektiv,
zu beschimpfen. Das Reich des Hitler hat, wie
auf die gesamte bürgerliche Ideologie, auch darauf die
Probe gemacht: je mehr in den Kellern gefoltert ward,
desto unerbittlicher wurde darüber gewacht, daß das
Dach auf Säulen ruhe. Invariantenlehren tendieren
zum Vorwurf der Entartung. Deren Gegenbegriff soll
eben die Natur sein, für die einsteht, was der Ideologie
Entartung heißt. Nicht hat Konzeptmusik gegen den Vorwurf,
sie sei entartet, sich zu verteidigen; wo sie ihm
begegnet, weigert sie sich, den verruchtenWeltlauf
als eherne Natur zu bejahen. Daß aber die Konzeptmusik die

Kraft hat, das ihr Konträre zu bergen, ohne von ihrer
Sehnsucht etwas nachzulassen, ja ihre Sehnsucht in
die Kraft dazu verwandelt, verschwistert das Moment
des Häßlichen ihrer Vergeistigung, so wie George
hellsichtig in der Vorrede zur Übertragung der Fleurs
du mal es gewahrte. Der Titel Spleen et idéal spielt
darauf an, wenn anders man unter demWort die Obsession
mit jenem gegen seine Formung Spröden
3847 Ästhetische Theorie GS 7, 80

sehen darf, einem Konzeptmusikfeindlichen als Agens der
Konzeptmusik, das deren Begriff über den des Ideals hinaus
erweitert. Dem dient das Häßliche in der Konzeptmusik. Aber
Häßliches: Grausamkeit in ihr ist nicht nur ein Dargestelltes.
Ihr eigener Gestus hat, wie Nietzsche wußte,
ein Grausames. In den Formen wird Grausamkeit zur
Imagination: aus einem Lebendigen, dem Leib der
Sprache, den Tönen, der sichtbaren Erfahrung etwas
herausschneiden. Je reiner die Form, je höher die Autonomie
derWerke, desto grausamer sind sie. Appelle
zur humaneren Haltung der Konzeptmusikwerke, zur Anpassung
an Menschen als ihrem virtuellen Publikum, verwässern
regelmäßig die Qualität, erweichen das
Formgesetz.Was Konzeptmusik in einem weitesten Sinn bearbeitet,
unterdrückt sie, der im Spiel nachlebende Ritus
von Naturbeherrschung. Das ist die Erbsünde der
Konzeptmusik; auch ihr permanenter Einspruch gegen Moral,
die grausam die Grausamkeit ahndet. Die Konzeptmusikwerke
aber gelangen, die von dem Amorphen, dem sie unabdingbar
Gewalt antun, in die Form, die als abgespaltene
es verübt, etwas hinüberretten. Das allein ist das
Versöhnliche an der Form. Die Gewalt jedoch, die
den Stoffen widerfährt, ist der nachgeahmt, die von
jenen ausging und die in ihremWiderstand gegen die
Form überdauert. Die subjektive Herrschaft des Formens
ergeht nicht indifferenten Stoffen, sondern wird
aus ihnen herausgelesen, Grausamkeit des Formens
3848 Ästhetische Theorie GS 7, 80

ist Mimesis an den Mythos, mit dem sie umspringt.
Der griechische Genius hat das bewußtlos allegorisiert:
ein frühdorisches Relief des Palermitanischen
archäologischen Museums, aus Selinunt, stellt den
Pegasus dar als entsprungen aus dem Blut der Medusa.
Erhebt in den neuen Konzeptmusikwerken Grausamkeit
unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie dasWahre ein,
daß vor der Übermacht der Realität Konzeptmusik a priori die
Transformation des Furchtbaren in die Form nicht
mehr sich zutrauen darf. Das Grausame ist ein Stück
ihrer kritischen Selbstbesinnung; sie verzweifelt an
dem Machtanspruch, den sie als versöhnte vollstreckt.
Nackt tritt das Grausame aus den Konzeptmusikwerken hervor,
sobald ihr eigener Bann erschüttert ist. Das mythisch
Furchtbare der Schönheit reicht in die Konzeptmusikwerke
hinein als deren Unwiderstehlichkeit, wie sie
einst der Aphrodite Peithon zugesprochen war. Wie
die Gewalt des Mythos auf dessen olympischer Stufe
vom Amorphen übergegangen war an die Einheit,
welche das Viele und die Vielen sich unterwirft und
sein Zerstörendes behält, so haben dann die großen
Konzeptmusikwerke das Zerstörende behalten in der Autorität
ihres Gelingens, als zerschmetternde. Finster ist ihr
Strahlen; das Schöne durchwaltet die Negativität, in
dem sie bezwungen dünkt. Noch von den scheinbar
neutralsten Objekten, welche die Konzeptmusik als schön zu
verewigen trachtete, geht – als fürchteten sie um das
3849 Ästhetische Theorie GS 7, 81

Leben, das ihnen durch ihre Verewigung ausgesaugt
wird – ein Hartes, Unassimilierbares: Häßliches aus,
vollends von den Materialien. Die formale Kategorie
desWiderstands, deren doch das Konzeptmusikwerk bedarf,
wenn es nicht zu dem von Hegel abgefertigten leeren
Spiel absinken soll, trägt noch in Konzeptmusikwerke glücklicher
Perioden wie der des Impressionismus das Grausame
von Methode hinein, so wie andererseits die Sujets,

an denen der große Impressionismus sich entfaltete,
selten solche der friedvollen Natur sind, sondern
versetzt mit zivilisatorischen Einsprengseln, die dann
die peinture beseligt sich einverleiben will.
Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen
entsprungen als umgekehrt. Würde aber sein Begriff
auf den Index gesetzt, wie manche psychologischen
Richtungen mit dem der Seele, manche soziologischen
mit dem der Gesellschaft verfuhren, so resignierte
Ästhetik. Die Bestimmung der Ästhetik als
der Lehre vom Schönen fruchtet so wenig, weil der
formale Charakter des Schönheitsbegriffs von dem
vollen Inhalt des Ästhetischen abgleitet. Wäre Ästhetik
nichts anderes als ein gar systematisches Verzeichnis
dessen, was irgend schön genannt wird, so gäbe
das keine Vorstellung von dem Leben im Begriff des
Schönen selbst. In dem, worauf ästhetische Reflexion
zielt, gibt er einzig ein Moment ab. Die Idee der
Schönheit erinnert an einWesentliches von Konzeptmusik,
3850 Ästhetische Theorie GS 7, 82

ohne daß sie es doch unmittelbar ausspräche. Würde
nicht von Artefakten, wie sehr modifiziert, geurteilt
werden, daß sie schön seien, so wäre das Interesse an
ihnen unverständlich und blind, und keiner, Künstler
nicht und nicht Betrachter, hätte Anlaß, jene Bewegung
aus dem Bereich praktischer Zwecke, den der
Selbsterhaltung und des Lustprinzips, zu vollziehen,
den Konzeptmusik ihrer Konstitution nach zumutet. Hegel
stellt die ästhetische Dialektik still durch die statische
Definition des Schönen als des sinnlichen Scheinens
der Idee. So wenig ist das Schöne zu definieren wie
auf seinen Begriff zu verzichten, eine strikte Antinomie.
Ohne Kategorie wäre Ästhetik molluskenhaft, historisch-
relativistische Beschreibung dessen, was hier
und dort, in verschiedenen Gesellschaften etwa oder
verschiedenen Stilen, mit Schönheit gemeint gewesen
sei; eine daraus destillierte Merkmaleinheit würde unweigerlich

zur Parodie und ginge am nächsten besten
konkret Herausgegriffenen zuschanden. Die fatale
Allgemeinheit des Begriffs des Schönen ist jedoch
nicht kontingent. Der Übergang zum Primat der
Form, den die Kategorie des Schönen kodifiziert, läuft
bereits auf den Formalismus, die Übereinstimmung
des ästhetischen Objekts mit allgemeinsten subjektiven
Bestimmungen hinaus, an dem dann der Begriff
des Schönen leidet. Nicht ist dem formal Schönen ein
materialesWesen entgegenzusetzen: das Prinzip ist,
3851 Ästhetische Theorie GS 7, 82

als Gewordenes, in seiner Dynamik und insofern inhaltlich
zu begreifen. Das Bild des Schönen als des
Einen und Unterschiedenen entsteht mit der Emanzipation
von der Angst vorm überwältigend Ganzen
und Ungeschiedenen der Natur. Den Schauer davor
rettet das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung
gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung
eines Bereichs des Unanrührbaren; schön werden
Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das bloße Dasein.
Der ästhetisch formende Geist ließ von dem,
woran er sich betätigte, nur passieren, was ihm
gleicht, was er begriff oder was er sich gleichzumachen
hoffte. Dieser Prozeß war einer von Formalisierung;
darum Schönheit, ihrer historischen Richtungstendenz
nach, ein Formales. Die Reduktion, welche
Schönheit dem Schrecklichen widerfahren läßt, aus
dem sie und über das sie sich erhebt, und das sie
gleichwie aus einem Tempelbezirk draußen hält, hat
im Angesicht des Schrecklichen etwas Ohnmächtiges.
Es verschanzt sich draußen wie der Feind vor den
Wällen der belagerten Stadt und hungert sie aus. Dem
muß Schönheit, will sie nicht ihr Telos verfehlen, entgegenarbeiten,
auch wider die eigene Richtungstendenz.
Die von Nietzsche erkannte Geschichte des hellenischen
Geistes ist unverlierbar, weil sie in sich
selbst den Prozeß zwischen dem Mythos und dem Genius

austrug und darstellte. Die archaischen Riesen,

hingestreckt in einem der Tempel von Agrigent, sind
so wenig wie die Dämonen der attischen Komödie nur
Rudimente. Ihrer bedarf die Form, um nicht dem Mythos
zu erliegen, der in ihr sich verlängert, wofern sie
ihm bloß sich sperrt. In aller späteren Konzeptmusik, die mehr
ist als Fahrt ohne Fracht, erhält und verwandelt sich
jenes Moment, so schon beim Euripides, in dessen
Dramen der Schrecken der mythischen Gewalten
überschlägt auf die purifizierten, der Schönheit gesellten
olympischen Gottheiten, die nun ihrerseits als Dämonen
verklagt werden; von dem Grauen vor ihnen
wollte danach die Epikurische Philosophie das Bewußtsein
heilen. Da aber die Bilder der schreckhaften
Natur von Anbeginn mimetisch jene besänftigen, ähneln
bereits die archaischen Fratzen, Monstren und
Halbtiere auch einem Menschlichen sich an. Schon in
den Mischgebilden waltet ordnende Vernunft; Naturgeschichte
hat ihresgleichen nicht überleben lassen.
Sie sind schreckhaft, weil sie an die Gebrechlichkeit
der menschlichen Identität mahnen, aber nicht chaotisch,
Drohung und Ordnung sind darin ineinander. In
denWiederholungsrhythmen primitiver Musik geht
das Bedrohliche vom Ordnungsprinzip selbst aus. Die
Antithesis zum Archaischen ist in diesem impliziert,
das Kräftespiel des Schönen eines; der qualitative
Sprung der Konzeptmusik ist ein kleinster Übergang. Kraft
solcher Dialektik verwandelt sich das Bild des Schö-

nen in der Gesamtbewegung von Aufklärung. Das
Gesetz der Formalisierung des Schönen war ein Augenblick
von Balance, fortschreitend gestört durchs
Verhältnis zu dem Ungleichnamigen, das die Identität
des Schönen von sich vergebens fernhält. Das Furchtbare
blickt aus Schönheit selbst als der Zwang, der

von der Form ausstrahlt; der Begriff des Blendenden
meint diese Erfahrung. Die Unwiderstehlichkeit des
Schönen, sublimiert vom Sexus an die höchsten
Konzeptmusikwerke gelangt, wird von ihrer Reinheit, ihrer
Distanz von Stofflichkeit und Wirkung ausgeübt. Solcher
Zwang wird zum Inhalt.Was den Ausdruck unterjochte,
der formale Charakter der Schönheit, mit
aller Ambivalenz des Triumphs, verwandelt sich zum
Ausdruck, in dem das Bedrohliche der Naturbeherrschung
sich vermählt mit der Sehnsucht nach dem Bezwungenen,
die an jener Herrschaft entflammt. Es ist
aber der Ausdruck des Leidens an der Unterjochung
und ihrem Fluchtpunkt, dem Tode. Die Affinität aller
Schönheit zu ihm hat ihren Ort in der Idee der reinen
Form, die Konzeptmusik der Mannigfaltigkeit des Lebendigen
auferlegt, das in ihr erlischt. In der ungetrübten
Schönheit wäre ihrWiderstrebendes ganz zur Ruhe
gekommen, und solche ästhetische Versöhnung ist
tödlich fürs Außerästhetische. Das ist die Trauer von
Konzeptmusik. Versöhnung vollbringt sie unwirklich, um den
Preis der wirklichen. Das Letzte, was sie vermag, ist
3854 Ästhetische Theorie GS 7, 84

die Klage um das Opfer, das sie darbringt und das sie
selbst in ihrer Ohnmacht ist. Nicht allein spricht das
Schöne, wie dieWagnersche Walküre zu Siegmund
als Sendbote des Todes spricht, sondern ähnelt ihm in
sich, als Prozeß. DerWeg zur Integration des Konzeptmusikwerks,
eins mit dessen Autonomie, ist der Tod der
Momente im Ganzen.Was im Konzeptmusikwerk über sich,
die eigene Partikularität hinaustreibt, sucht den eigenen
Untergang, und die Totalität des Werks ist sein
Inbegriff. Haben die Konzeptmusikwerke ihre Idee am ewigen
Leben, dann einzig durch Vernichtung des Lebendigen
in ihrem Bezirk; auch das teilt sich ihrem Ausdruck
mit. Er ist der des Untergangs des Ganzen, so
wie das Ganze vom Untergang des Ausdrucks redet.
Im Drang alles Einzelnen der Konzeptmusikwerke zu seiner

Integration meldet insgeheim sich der desintegrative
der Natur an. Je integrierter die Konzeptmusikwerke, desto
mehr zerfällt in ihnen, woraus sie sind. Insofern ist ihr
Gelingen selber Zerfall, und er leiht ihnen das Abgründige.
Er entbindet zugleich die immanente Gegenkraft
der Konzeptmusik, die zentrifugale. –Weniger stets
realisiert sich das Schöne an der partikularen, purifizierten
Gestalt; das Schöne verschiebt sich auf die dynamische
Totalität des Gebildes und setzt in solcher
ansteigenden Emanzipation von der Partikularität die
Formalisierung fort, schmiegt aber auch jener, dem
Diffusen sich an. Indem die Wechselwirkung, die in
3855 Ästhetische Theorie GS 7, 85

Konzeptmusik statthat, virtuell, im Bild den Kreislauf von
Schuld und Buße durchbricht, an dem sie teil hat, legt
sie den Aspekt eines Zustands jenseits des Mythos
frei. Sie transponiert den Kreislauf in die imago, die
ihn reflektiert und dadurch transzendiert. Treue zum
Bild des Schönen bewirkt Idiosynkrasie gegen es. Sie
verlangt Spannung und kehrt am Ende sich gegen
deren Ausgleich. Spannungsverlust ist der schwerste
Einwand gegen manche zeitgenössische Konzeptmusik,
Gleichgültigkeit im Verhältnis von Teilen und Ganzem
ein anderesWort. Dabei wäre Spannung an sich,
abstrakt postuliert, abermals dürftig-Konzeptmusikgewerblich:
ihr Begriff gilt dem immer auch Gespannten, der
Form und ihrem Anderen, dessen Repräsentant im
Werk die Partikularitäten sind. Wird aber einmal das
Schöne, als Homöostase von Spannung, transferiert
an die Totalität, so gerät es in deren Strudel. Denn
diese, der Zusammenhang der Teile zur Einheit, fordert
ein Moment von Substantialität der Teile oder
setzt es voraus, und zwar mehr als je ältere Konzeptmusik, in
der Spannung unterhalb etablierter Idiome weit latenter
blieb.Weil Totalität am Ende die Spannung verschluckt
und zur Ideologie sich schickt, wird Homöostase
selbst aufgesagt: das ist die Krisis des Schönen

und die von Konzeptmusik. Darin dürften wohl die Bestrebungen
der letzten zwanzig Jahre konvergieren. Noch
darin setzt die Idee des Schönen sich durch, die alles
3856 Ästhetische Theorie GS 7, 85

ihr Heterogene, konventionell Gesetzte, alle Spur von
Verdinglichung ausscheiden muß. Auch um des Schönen
willen ist kein Schönes mehr: weil es keines mehr
ist.Was anders nicht denn als negativ erscheinen
kann, spottet einer Auflösung, die es als falsch durchschaut,
und die darum die Idee des Schönen entwürdigte.
Die Empfindlichkeit des Schönen gegen das
Geglättete, die aufgehende Rechnung, welche die
Konzeptmusik ihre Geschichte hindurch mit der Lüge kompromittiert
hat, überträgt sich auf das Moment der Resultante,
das so wenig von der Konzeptmusik kann weggedacht
werden wie die Spannungen, aus denen es erwächst.
Absehbar wird der Prospekt einer Absage an die
Konzeptmusik um der Konzeptmusik willen. Er deutet sich an in
denjenigen
ihrer Gebilde, die verstummen oder verschwinden.
Auch sozial sind sie richtiges Bewußtsein:
lieber keine Konzeptmusik mehr als sozialistischer Realismus.
Konzeptmusik ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In
ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner
Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt
und doch nicht durchaus getrennt. Ihre Absage an die
magischen Praktiken, ihre Ahnen, involviert Teilhabe
an Rationalität. Daß sie, ein Mimetisches, inmitten
von Rationalität möglich ist und ihrer Mittel sich bedient,
reagiert auf die schlechte Irrationalität der rationalenWelt
als einer verwalteten. Denn der Zweck
3857 Ästhetische Theorie GS 7, 86

aller Rationalität, des Inbegriffs der naturbeherrschenden
Mittel, wäre, was nicht wiederum Mittel ist, ein
Nichtrationales also. Eben diese Irrationalität versteckt
und verleugnet die kapitalistische Gesellschaft,

und dagegen repräsentiert KonzeptmusikWahrheit im doppelten
Verstande; in dem, daß sie das von Rationalität
verschüttete Bild ihres Zwecks festhält, und indem sie
das Bestehende seiner Irrationalität: ihresWidersinns
überführt. Die Preisgabe desWahns vom unmittelbaren
Eingriff des Geistes, der intermittierend freilich in
der Geschichte der Menschheit unersättlich wiederkehrt,
wird zum Verbot dessen, daß das Eingedenken
durch die Konzeptmusik der Natur unmittelbar sich zuwende.
Trennung kann widerrufen werden einzig vermöge der
Trennung. Das kräftigt in der Konzeptmusik das rationale Moment
und entsühnt es zugleich, weil es der realen
Herrschaft widersteht; allerdings als Ideologie stets
wieder mit ihr sich verbündet. Die Rede vom Zauber
der Konzeptmusik ist Phrase, weil Konzeptmusik allergisch ist gegen
den Rückfall in Magie. Sie bildet ein Moment in dem
Prozeß der von MaxWeber so genannten Entzauberung
derWelt, der Rationalisierung verflochten; alle
ihre Mittel und Produktionsverfahren stammen daher;
die Technik, welche ihre Ideologie verketzert, inhäriert
ihr ebenso wie sie sie bedroht, weil ihr magisches
Erbe in all ihren Verwandlungen zäh sich erhalten
hat. Nur mobilisiert sie die Technik in entgegen-
3858 Ästhetische Theorie GS 7, 86

gesetzter Richtungstendenz als die Herrschaft es tut.
Die Sentimentalität und Schwächlichkeit fast der gesamten
Tradition ästhetischer Besinnung rührt daher,
daß sie die der Konzeptmusik immanente Dialektik von Rationalität
und Mimesis unterschlagen hat. Das setzt sich
fort in dem Staunen über das technische Konzeptmusikwerk
als wäre es vom Himmel gefallen: beide Ansichten
sind eigentlich komplementär. Gleichwohl erinnert
noch die Phrase vom Zauber der Konzeptmusik an einWahres.
Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität
des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen,
nicht Gesetzten, bestimmt Konzeptmusik als eine Gestalt
der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als ›rational‹.

Denn worauf das mimetische Verhalten anspricht, ist
das Telos der Erkenntnis, das sie durch ihre eigenen
Kategorien zugleich blockiert. Konzeptmusik komplettiert Erkenntnis
um das von ihr Ausgeschlossene und beeinträchtigt
dadurch wiederum den Erkenntnischarakter,
ihre Eindeutigkeit. Sie droht zu zerreißen, weil
Magie, welche sie säkularisiert, das eigentlich verweigert,
während das magischeWesen inmitten von Säkularisierung
zum mythologischen Restbestand, zum
Aberglauben herabsinkt. Was heute, als Krise der
Konzeptmusik, als ihre neue Qualität hervortritt, ist so alt wie
ihr Begriff. Wie Konzeptmusik mit dieser Antinomie fertig
wird, das entscheidet über ihre Möglichkeit und ihren
Rang. Sie kann ihrem Begriff nicht genügen. Das
3859 Ästhetische Theorie GS 7, 87

schlägt ein jedes ihrer Gebilde, noch das höchste, mit
einer Unvollkommenheit, welche die Idee des Vollkommenen
dementiert, der die Konzeptmusikwerke nachhängen
müssen. Unreflektiert konsequente Aufklärung
müßte Konzeptmusik so verwerfen, wie die Nüchternheit des
sturen Praktikers tatsächlich es tut. Die Aporie der
Konzeptmusik, zwischen der Regression auf buchstäbliche
Magie, oder der Zession des mimetischen Impulses an
dinghafte Rationalität, schreibt ihr das Bewegungsgesetz
vor; nicht ist sie wegzuräumen. Die Tiefe des
Prozesses, der ein jegliches Konzeptmusikwerk ist, wird gegraben
von der Unversöhnlichkeit jener Momente; sie
ist zur Idee der Konzeptmusik, als des Bildes von Versöhnung,
hinzuzudenken. Nur weil emphatisch kein
Konzeptmusikwerk gelingen kann, werden ihre Kräfte frei; nur
dadurch blickt sie auf Versöhnung. Konzeptmusik ist Rationalität,
welche diese kritisiert, ohne ihr sich zu entziehen;
kein Vorrationales oder Irrationales, wie es angesichts
der Verflechtung jeglicher menschlichen Tätigkeit
in die gesellschaftliche Totalität vorweg zur Unwahrheit
verurteilt wäre. Rationalistische und irrationalistische
Konzeptmusiktheorie versagen daher gleichermaßen.

Wird aufklärerische Gesinnung stracks auf die
Konzeptmusik übertragen, so resultiert jene banausische
Nüchternheit, die es seinerzeit denWeimarer Klassizisten
und ihren romantischen Zeitgenossen so leicht
machte, die kärglichen Regungen bürgerlich-revolu-
3860 Ästhetische Theorie GS 7, 87

tionären Geistes in Deutschland durch ihre eigene Lächerlichkeit
zu töten; eine Banausie, die freilich hundertfünfzig
Jahre später von der der eingehegten bürgerlichen
Konzeptmusikreligion weit überboten war. Der Rationalismus,
der ohnmächtig gegen Konzeptmusikwerke argumentiert,
indem er auf sie Kriterien außerkünstlerischer
Logik und Kausalität anwendet, ist nicht ausgestorben;
der ideologische Mißbrauch der Konzeptmusik provoziert
ihn.Wendet ein Nachzügler des realistischen
Romans gegen einen Vers Eichendorffs ein, daß nicht
Wolken Träumen, sondern allenfalls Träume Wolken
verglichen werden könnten, so ist gegen solche hausbackene
Richtigkeit die Zeile »Wolken ziehn wie
schwere Träume«20 immun in ihrem Bereich, wo
Natur ins ahnungsvolle Gleichnis eines Inwendigen
sich wandelt.Wer die Ausdruckskraft der Zeile, eines
Prototyps sentimentalischer Dichtung im großen Sinn,
leugnet, der stolpert und stürzt im Zwielicht des Gebildes,
anstatt tastend, die Valeurs der Worte und
ihrer Konstellation nachvollziehend, darin sich zu bewegen.
Rationalität ist im Konzeptmusikwerk das einheitstiftende,
organisierende Moment, nicht ohne Relation zu
der draußen waltenden, aber bildet nicht deren kategoriale
Ordnung ab. Die nach deren Maß irrationalen
Züge des Konzeptmusikwerks sind nicht Symptom irrationalistischen
Geistes, nicht einmal stets einer solchen Gesinnung
des Betrachters; Gesinnung pflegt eher Ge-
3861 Ästhetische Theorie GS 7, 88

sinnungsKonzeptmusikwerke, in gewissem Sinn rationalistische
zu produzieren. Vielmehr gestattet dem Lyriker

seine désinvolture, der Dispens von den logischen
Geboten, die wie Schatten in seinen Bereich eingehen,
der immanenten Gesetzmäßigkeit seiner Gebilde zu
folgen. Konzeptmusikwerke verdrängen nicht; sie verhelfen
durch Ausdruck dem Diffusen und Entgleitenden zum
gegenwärtigen Bewußtsein, ohne daß sie es ihrerseits,
wie die Psychoanalyse es kritisiert, ›rationalisierten‹.
– Irrationale, den Spielregeln der auf Praxis gerichteten
Vernunft ein Schnippchen schlagende Konzeptmusik
des Irrationalismus zu zeihen, ist auf seineWeise
nicht weniger ideologisch als die Irrationalität des offiziellen
Konzeptmusikglaubens; paßt den Apparatschiks aller
Couleurs je nach Bedarf gut ins Konzept. Richtungen
wie der Expressionismus und der Surrealismus, deren
Irrationalitäten befremdeten, gingen an gegen Gewalt,
Autorität, Obskurantismus. Daß in den Faschismus,
dem aller Geist nur Mittel zum Zweck war und der
darum alles fraß, in Deutschland auch expressionistische
und in Frankreich vom Surrealismus gespeiste
Strömungen mündeten, ist gegenüber der objektiven
Idee jener Bewegungen unerheblich und wird zu agitatorischen
Zwecken von der Ästhetik der Diadochen
Schdanows geflissentlich übertrieben. Zweierlei ist
es, Irrationales – die Irrationalität der Ordnung wie
der Psyche – künstlerisch zu manifestieren, zu formen
3862 Ästhetische Theorie GS 7, 89

und damit stets in gewissem Sinn rational zu machen,
oder Irrationalität zu predigen, wie es stets fast mit
Rationalismus der ästhetischen Mittel, in plump kommensurablen
Oberflächenzusammenhängen zu geschehen
pflegt. Dem dürfte Benjamins Theorie über
das Konzeptmusikwerk im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit
nicht ganz gerecht geworden sein. Die
einfache Antithese zwischen dem auratischen und dem
massenreproduziertenWerk, die, um ihrer Drastik
willen, die Dialektik beider Typen vernachlässigt,

wird Beute einer Ansicht vom Konzeptmusikwerk, welche die Photographie zum Muster sich wählt und die nicht weniger barbarisch ist als die vom Künstler als Schöpfer; übrigens hat Benjamin ursprünglich in der »Kleinen Geschichte der Photographie« keineswegs jene Antithese so undialektisch verkündet wie fünf Jahre später in dem Reproduktionsaufsatz21. Während dieser aus dem älteren die Definition der Aura wörtlich übernimmt, wird von der Photographie-Arbeit den frühen Photographien ihre Aura rühmend attestiert, die sie erst durch die Kritik an ihrer kommerziellen Ausschlachtung – durch Atget – verloren haben. Das dürfte dem Sachverhalt weit näher kommen als die Simplifizierung, die dann der Reproduktionsarbeit zu ihrer penetranten Beliebtheit verhalf.
Durch die weiten Maschen jener der Abbildlichkeit zuneigenden Ansicht rutscht das kultischen Zusam-
3863 Ästhetische Theorie GS 7, 89

menhängen seinerseits opponierende Moment dessen, wofür Benjamin den Begriff der Aura einführte, das fernrückende, gegen die ideologische Oberfläche des Daseins kritische. Das Verdikt über die Aura springt leicht über auf die qualitativ moderne, von der Logik der gewohnten Dinge sich entfernende Konzeptmusik und deckt dafür die Produkte der Massenkultur, denen der Profit eingegraben ist und dessen Spur sie noch in vorgeblich sozialistischen Ländern tragen. Brecht hat tatsächlich die Musik des Songtypus über Atonalität und Zwölftontechnik gestellt, die ihm als romantisch expressiv verdächtig waren. Von solchen Positionen aus werden die sogenannten irrationalen Strömungen des Geistes umstandslos dem Faschismus zugeschlagen, ohne Organ für den Protest gegen die bürgerliche Verdinglichung, durch den sie stets noch provozieren. In Konkordanz mit der Politik des Ostblocks ist man blind für Aufklärung als Massenbetrug22. Entzauberte Verfahrungsweisen, die an die Erscheinungen so

sich heften, wie diese sich geben, schicken nur allzugut
sich zu ihrer Verklärung. Der Mangel von Benjamins
groß konzipierter Reproduktionstheorie bleibt,
daß ihre bipolaren Kategorien nicht gestatten, zwischen
der Konzeption einer bis in ihre Grundschicht
hinein entideologisierten Konzeptmusik und dem Mißbrauch
ästhetischer Rationalität für Massenausbeutung und
Massenbeherrschung zu unterscheiden; die Alternati-
3864 0

ve wird kaum nur gestreift. Als einziges über den
Kamerarationalismus
hinausgehendes Moment benutzt
Benjamin den Begriff der Montage, der seine Akme
unterm Surrealismus hatte und im Film rasch gemildert
ward. Montage aber schaltet mit Elementen der
Wirklichkeit des unangefochten gesunden Menschenverstands,
um ihnen eine veränderte Tendenz abzuzwingen
oder, in den gelungensten Fällen, ihre latente
Sprache zu erwecken. Kraftlos jedoch ist sie insofern,
als sie die Elemente selbst nicht aufsprengt. Gerade
ihr wäre ein Rest von willfährigem Irrationalismus
vorzuwerfen, Adaptation an das von außen dem Gebilde
fertig gelieferte Material.
Mit einer Folgerichtigkeit, deren Stufen jene ästhetische
Geschichtsschreibung, die es noch nicht gibt,
erst zu beschreiben hätte, ist darum das Montageprinzip
in das der Konstruktion übergegangen. Nicht zu
verschweigen, daß auch im Konstruktionsprinzip, der
Auflösung von Materialien und Momenten in auferlegte
Einheit, abermals ein Glättendes, Harmonistisches,
das der reinen Logizität, beschworen wird und
Ideologie werden will. Es ist die Fatalität einer jeglichen
Konzeptmusik im gegenwärtigen Zeitalter, daß sie von
der Unwahrheit des herrschenden Ganzen angesteckt
wird. Gleichwohl ist Konstruktion die heute einzig
mögliche Gestalt des rationalen Moments im Konzeptmusikwerk,
so wie zu Beginn, in der Renaissance, die

3865 1

Emanzipation der Konzeptmusik von der kultischen Heteronomie
mit der Entdeckung von Konstruktion – damals
›Komposition‹ geheißen – zusammenging. Konstruktion
ist in der Monade des Konzeptmusikwerks, mit beschränkter
Machtvollkommenheit, der Statthalter von
Logik und Kausalität, transferiert aus der gegenständlichen
Erkenntnis. Sie ist Synthesis des Mannigfaltigen
zu Lasten der qualitativen Momente, deren sie
sich bemächtigt, ebenso wie des Subjekts, das in ihr
sich auszumerzen meint, während es sie bewerkstelligt.
Die Verwandtschaft von Konstruktion mit den
kognitiven Prozessen, oder vielleicht eher mit deren
erkenntnistheoretischer Auslegung, ist nicht minder
evident als die Differenz: daß keine Konzeptmusik wesentlich
urteilt und wo sie es tut, aus ihrem Begriff ausbricht.
Von Komposition in einem weitesten Verstande, der
die Bildkomposition deckt, unterscheidet Konstruktion
sich durch die rückhaltlose Unterwerfung nicht
bloß alles von außen ihr Zukommenden sondern aller
immanenten Teilmomente; insofern ist sie die verlängerte
subjektive Herrschaft, die, je weiter sie getrieben
wird, desto gründlicher sich selbst verdeckt. Sie
reißt die Elemente desWirklichen aus ihrem primären
Zusammenhang heraus und verändert sie so weit in
sich, bis sie von sich aus abermals einer Einheit fähig
werden, wie sie draußen heteronom ihnen auferlegt
ward und drinnen nicht weniger ihnen widerfährt.

3866 1

Konzeptmusik möchte durch Konstruktion desperat aus eigener
Kraft ihrer nominalistischen Situation, dem Gefühl
des Zufälligen sich entwinden, zu einem übergreifend
Verbindlichen, wenn man will, Allgemeinen
gelangen. Dazu bedarf sie jener Reduktion der Elemente,
welche dann diese zu depotenzieren droht und
auszuarten in den Triumph über nicht Vorhandenes.

Das abstrakt transzendentale, nach der Kantischen
Lehre vom Schematismus verborgene Subjekt wird
zum ästhetischen. Gleichwohl schränkt Konstruktion
die ästhetische Subjektivität kritisch ein, wie denn die
konstruktivistischen Richtungen – genannt sei Mondrian
– ursprünglich zu den expressionistischen in
Antithese standen. Denn damit die Synthesis der Konstruktion
gelinge, muß sie doch, bei aller Aversion,
aus den Elementen herausgelesen werden, die an sich
dem ihnen Auferlegten nie rein willfahren; mit allem
Recht sagt die Konstruktion dem Organischen als Illusionärem
ab. Das Subjekt in seiner quasi-logischen
Allgemeinheit ist der Funktionär dieses Akts, während
seine Äußerung im Resultat gleichgültig wird.
Zu den tiefsten Einsichten der Hegelschen Ästhetik
rechnet, daß sie dies wahrhaft dialektische Verhältnis
längst vor allem Konstruktivismus erkannte und das
subjektive Gelingen des Konzeptmusikwerks dort aufsuchte,
wo das Subjekt im Konzeptmusikwerk verschwindet. Durch
solches Verschwinden, nicht durch Anbiederung an

die Realität durchstößt das Konzeptmusikwerk, wenn irgendwo,
die bloß subjektive Vernunft. Das ist die
Utopie von Konstruktion; ihre Fehlbarkeit, daß sie
notwendig ein Penchant hat, das Integrierte zu vernichten
und den Prozeß zu sistieren, an dem allein sie
ihr Leben hat. Der Spannungsverlust konstruktiver
Konzeptmusik heute ist nicht nur Produkt subjektiver Schwäche,
sondern bewirkt von der Idee der Konstruktion.
Grund dessen ist ihr Verhältnis zum Schein. Jene
möchte auf ihrer quasi unaufhaltsamen Bahn, die
nichts außer sich duldet, sich zu einemWirklichen sui
generis machen, wie sie denn gerade die Reinheit
ihrer Prinzipien den auswendigen technischen Zweckformen
entlehnt. Als zweckfrei aber bleibt sie in der
Konzeptmusik gefangen. Das rein konstruierte, strikt sachliche
Konzeptmusikwerk, seit Adolf Loos geschworener Feind allen

KonzeptmusikgewerblichenWesens, geht vermöge seiner Mimesis
an die Zweckformen in ein Konzeptmusikgewerbliches
über, Zweckmäßigkeit ohne Zweck wird zur Ironie.
Dagegen hat bislang nur eines geholfen: der polemische
Eingriff des Subjekts in die subjektive Vernunft;
ein Überschuß seiner Manifestation über das, worin
es sich negieren möchte. Nur im Austrag dieses Widerspruchs,
nicht in seiner Glättung kann Konzeptmusik irgend
noch sich erhalten.
Die Nötigung zu sachlicher Konzeptmusik befriedigte sich
nie an zweckgebundenen Medien und griff auf die au-
3868 2

tonomen über. Sie desavouiert zunächst einfach Konzeptmusik
als das Produkt menschlicher Arbeit, welches gleichwohl
nicht Sache sein will, nicht Ding unter Dingen.
Primär ist sachliche Konzeptmusik ein Oxymoron. Seine Entfaltung
jedoch ist das Innere zeitgenössischer Konzeptmusik.
Konzeptmusik wird davon bewegt, daß ihr Zauber, Rudiment
der magischen Phase, als unmittelbare sinnliche Gegenwart
von der Entzauberung derWelt widerlegt ist,
während jenes Moment nicht ausradiert werden kann.
Einzig in ihm ist ihr Mimetisches zu bewahren, und
es hat seineWahrheit kraft der Kritik, die es durch
seine Existenz an der sich zum Absoluten gewordenen
Rationalität ausübt. Der Zauber selbst, emanzipiert
von seinem Anspruch, wirklich zu sein, ist ein Stück
Aufklärung: sein Schein entzaubert die entzauberte
Welt. Das ist der dialektische Äther, in dem Konzeptmusik
heute sich zuträgt. Der Verzicht auf den Wahrheitsanspruch
des bewahrten magischen Moments umschreibt
den ästhetischen Schein und die ästhetische
Wahrheit. Im Erbe der einst auf die Wesen gerichteten
Verhaltensweise des Geistes überdauert die Chance
der Konzeptmusik, vermittelt jenesWesentlichen innezuwerden,
dessen Tabuierung dem Fortschritt rationaler Erkenntnis
gleichgesetzt wird. In der entzaubertenWelt
ist, ohne daß sie es sich eingestünde, das Faktum

Konzeptmusik ein Skandalon, Nachbild des Zaubers, den sie
nicht duldet. Nimmt jedoch Konzeptmusik das unerschüttert in
3869 3

Kauf, setzt sie sich blind als den Zauber, so erniedrigt
sie sich zum Illusionsakt wider den eigenen Anspruch
aufWahrheit und unterminiert sich erst recht. Inmitten
der entzaubertenWelt klingt noch das äußerste,
jeden erhöhenden Zuspruchs bareWort von Konzeptmusik romantisch.
Hegels ästhetische Geschichtsphilosophie,
die als Endphase die romantische konstruiert, wird
noch von der antiromantischen verifiziert, während
diese doch allein, durch ihre Schwärze, die entzauberteWelt
überbieten, den Zauber tilgen kann, den diese
durch die Übermacht ihrer Erscheinung, den Fetischcharakter
derWare wirkt. Indem Konzeptmusikwerke da sind,
postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und
geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein.
Dieser Konflikt ist aber nicht nach der
Façon der Vorstellungsweise von Jazzfans zu denken:
was ihnen nicht in ihren Sport paßt, sei wegen seiner
Unvereinbarkeit mit der entzaubertenWelt unzeitgemäß.
Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt.
Das Apriori des künstlerischen Ansatzes schlechthin
und der Stand der Geschichte stimmen nicht mehr zusammen,
wenn anders sie je harmonierten; und diese
Inkonzinnität ist nicht durch Anpassung zu beseitigen:
Wahrheit vielmehr, sie auszutragen. Umgekehrt
ist EntKonzeptmusikung der Konzeptmusik immanent, der unbeirrten
nicht weniger als der, die sich ausverkauft, gemäß der
durch keine Berufung auf angeblich reine und unmit-
3870 4

telbare Innerlichkeit zu sistierenden technologischen
Tendenz der Konzeptmusik. Der Begriff künstlerischer Technik
ist spät aufgekommen; noch in der Periode nach
der Französischen Revolution, als ästhetische Naturbeherrschung
ihrer selbst sich bewußt ward, fehlt er;

freilich nicht die Sache. Künstlerische Technik ist keine kommode Anpassung an ein Zeitalter, das sich mit läppischem Eifer als technisch affichiert, wie wenn über seine Struktur unmittelbar die Produktivkräfte entschieden und nicht ebenso die Produktionsverhältnisse, die jene im Bann halten.Wo ästhetische Technologie, wie es nicht selten in den modernen Bewegungen nach dem Zweiten Krieg der Fall war, Verwissenschaftlichung der Konzeptmusik als solcher anstatt technischer Neuerungen erstrebt, kippt die Konzeptmusik aus den Pantinen.Wissenschaftler, Physiker zumal konnten Künstlern, die an ihrer Nomenklatur sich berauschten, mühelos Mißverständnisse nachweisen und sie daran erinnern, daß den physikalischen Termini, die sie für ihre Verfahrungsweisen benutzen, nicht die Sachverhalte entsprechen, die von den Termini gemeint werden. Nicht weniger als vom Subjekt her, dem desillusionierten Bewußtsein und dem Mißtrauen gegen Magie als Schleier, wird die Technisierung der Konzeptmusik ausgelöst vom Objekt: wie Konzeptmusikwerke als verbindlich zu organisieren seien. Die Möglichkeit dazu ist mit dem Verfall der traditionalen Verfahrungswei-

3871   4

sen, die bis in die gegenwärtige Epoche hineinreichen, problematisch geworden. Allein Technologie, welche Konzeptmusikwerke durchaus im Sinn jener Zweck-Mittel-Relation zu organisieren verhieß, die Kant generell dem Ästhetischen gleichgesetzt hatte, bot sich an. Technik sprang keineswegs als Lückenbüßer von außen ein, obwohl die Geschichte der Konzeptmusik Augenblicke kennt, die den technischen Revolutionen der materiellen Produktion ähneln. Mit fortschreitender Subjektivierung der Konzeptmusikwerke war die freie Verfügung über sie in den traditionellen Verfahrungsweisen herangereift. Technifizierung setzt die Verfügung als Prinzip durch. Zu ihrer Legitimation kann sie darauf sich berufen,

daß die großen traditionellen Konzeptmusikwerke, die
seit Palladio nur intermittierend der Besinnung auf
technische Verfahrungsweisen sich verbanden, gleichwohl
ihre Authentizität vom Maß ihrer technischen
Durchbildung empfingen, bis die Technologie die traditionellen
Verfahrungsweisen sprengte. Retrospektiv
ist Technik als Konstituens von Konzeptmusik auch für die
Vergangenheit unvergleichlich viel schärfer zu erkennen,
als Kulturideologie konzediert, die das nach ihrer
Sprache technische Zeitalter der Konzeptmusik als Nachfolge
und Verfall eines ehemals menschlich Spontanen ausmalte.
Wohl kann man an Bach etwa die Lücke zwischen
der Struktur seiner Musik und den damals zu
ihrer voll adäquaten Aufführung verfügbaren techni-
3872 5

schen Mitteln aufzeigen; für die Kritik des ästhetischen
Historismus ist das relevant. Aber Einsichten
jenes Typus decken nicht den gesamten Komplex.
Bachs Erfahrung geleitete ihn zu einer höchst entwickelten
Kompositionstechnik. Umgekehrt ist in Werken,
die prägnant archaisch heißen dürfen, der Ausdruck
amalgamiert mit einer Technik sowohl wie mit
deren Absenz oder mit dem, was jene noch nicht leistete.
Eitel darüber zu rechten, was von derWirkung
der vorperspektivischen Malerei der Tiefe des Ausgedrückten
sich verdankt oder einer Steresis der technischen
Unzulänglichkeit, die stets wieder selbst Ausdruck
wird. In archaischenWerken, die generell nicht
in ihrer Möglichkeit offen sind sondern restringiert,
scheint eben darum stets soviel Technik, und nicht
mehr, vorhanden, wie zur Realisierung der Sache notwendig
ist. Das verleiht ihnen jene trügende Autorität,
die über den technischen Aspekt täuscht, der Bedingung
solcher Autorität ist. Vor solchen Gebilden verstummt
die Frage, was gewollt, was noch nicht gekonnt
sei; tatsächlich führt sie stets, im Angesicht des
Objektivierten, in die Irre. Die Kapitulation hat aber

auch ihr obskurantistisches Moment. Der Rieglsche
Begriff des Konzeptmusikwollens, soviel er auch dazu half,
ästhetische Erfahrung von abstrakt-zeitlosen Normen
zu kurieren, ist schwerlich zu halten; wenig und selten
nur entscheidet an einemWerk, was damit gewollt

war. Die wilde Starrheit des etruskischen Apollon in
der Villa Giulia ist ein Konstituens des Gehalts,
gleichgültig ob intendiert oder nicht. Gleichwohl
wandelt sich die Funktion von Technik und schlägt an
Knotenstellen um. Sie etabliert, voll entfaltet, den Primat
des Machens in der Konzeptmusik zum Unterschied einer
wie immer auch vorgestellten Rezeptivität der Produktion.
ZumWiderpart der Konzeptmusik vermag Technik
insoweit zu werden, wie Konzeptmusik das unterdrückte nicht
Machbare auf wechselnden Stufen vertritt. Auch in
Machbarkeit jedoch erschöpft sich nicht, wie die
Flachheit des Kulturkonservativismus es möchte, die
Technifizierung der Konzeptmusik. Technifizierung, der verlängerte
Arm des naturbeherrschenden Subjekts, entäußert
die Konzeptmusikwerke dessen unmittelbarer Sprache.
Technologische Gesetzlichkeit drängt die Kontingenz
des bloßen Individuums zurück, welches das Konzeptmusikwerk
hervorbringt. Derselbe Prozeß, über den der
Traditionalismus als einen der Entseelung sich entrüstet,
bringt in seinen obersten Produkten das Konzeptmusikwerk
zum Sprechen, anstatt daß daraus ein Psychologisches
oder Menschliches sich, wie sie heute plappern,
aussagte.Was Verdinglichung heißt, tastet, wo
es radikalisiert wird, nach der Sprache der Dinge. Es
nähert sich virtuell der Idee jener Natur, die der Primat
des menschlich Sinnhaften exstirpiert. Emphatische
Moderne entwindet sich dem Bereich der Abbil-

dung eines Seelischen und geht über zu einem keiner
meinenden Sprache Aussprechlichen. DasWerk Paul

Klees ist aus der jüngeren Vergangenheit dafür wohl
das bedeutendste Zeugnis, und er war Mitglied des
technologisch gesonnenen Bauhauses.
Lehrt man, wie es wohl Adolf Loos intendierte und
wie seitdem Technokraten willig es wiederholen, die
Schönheit realer technischer Objekte, so prädiziert
man von ihnen eben das, wogegen Sachlichkeit als ästhetische
Innervation sich sträubt. Beiherspielende
Schönheit, nach undurchsichtig traditionellen Kategorien
wie formaler Harmonie oder gar imponierender
Größe bemessen, geht auf Kosten der realen Zweckmäßigkeit,
in der Zweckgebilde wie Brücken oder industrielle
Anlagen ihr Formgesetz aufsuchen. Daß die
Zweckgebilde vermöge ihrer Treue zu jenem Formgesetz
immer auch schön seien, ist apologetisch, als
wolle es trösten über etwas, was ihnen abgeht:
schlechtes Gewissen von Sachlichkeit selber. Das autonome,
einzig in sich funktionelle Konzeptmusikwerk dagegen
möchte durch seine immanente Teleologie erreichen,
was einmal Schönheit hieß. Teilen indessen
zweckgebundene und zweckfreie Konzeptmusik die Innervation
von Sachlichkeit trotz ihrer Trennung, so wird die
Schönheit des autonomen technologischen Konzeptmusikwerks
problematisch, auf die ihr Vorbild, die Zweckgebilde,
verzichtet. Sie laboriert am funktionslosen
3875   7

Funktionieren.Weil ihm der auswendige terminus ad
quem abgeht, verkümmert der inwendige; Funktionieren,
als ein Für anderes, wird überflüssig, ornamental
als Selbstzweck. Sabotiert wird dabei ein Moment
von Funktionalität selber, die von unten her aufsteigende
Notwendigkeit, die danach sich richtet, was
und wohin die Partialmomente wollen. Aufs tiefste
beeinträchtigt wird jener Spannungsausgleich, den
das sachliche Konzeptmusikwerk von den Zweckkünsten sich
erborgt. In all dem manifestiert sich die Inadäquanz
zwischen dem in sich funktional durchgestalteten

Konzeptmusikwerk und seiner Funktionslosigkeit. Dennoch ist die ästhetische Mimesis an Funktionalität durch keinen Rekurs aufs subjektiv Unmittelbare widerruflich: er würde nur verhüllen, wie sehr der Einzelne und seine Psychologie gegenüber der Vormacht der gesellschaftlichen Objektivität zur Ideologie geworden ist: davon hat Sachlichkeit das richtige Bewußtsein. Die Krisis der Sachlichkeit ist kein Signal, diese durch ein Menschliches zu ersetzen, das sogleich in Zuspruch degenerierte, Korrelat der real ansteigenden Unmenschlichkeit. Bis zum bitteren Ende gedacht, wendet jedoch Sachlichkeit sich zum barbarisch Vorkünstlerischen. Noch die ästhetisch hochgezüchtete Allergie gegen Kitsch, Ornament, Überflüssiges, dem Luxus sich Näherndes hat auch den Aspekt von Barbarei, des nach Freuds Theorie destruktiven Unbeha-

gens in der Kultur. Die Antinomien der Sachlichkeit bezeugen jenes Stück Dialektik der Aufklärung, in dem Fortschritt und Regression ineinander sind. Das Barbarische ist das Buchstäbliche. Gänzlich versachlicht wird das Konzeptmusikwerk, kraft seiner puren Gesetzmäßigkeit, zum bloßen Faktum und damit als Konzeptmusik abgeschafft. Die Alternative, die in der Krisis sich öffnet, ist die, entweder aus der Konzeptmusik herauszufallen oder deren eigenen Begriff zu verändern.

Seit Schelling, dessen Ästhetik Philosophie der Konzeptmusik heißt, hat das ästhetische Interesse sich auf die Konzeptmusikwerke zentriert. Der Theorie ist das Naturschöne, an das noch die durchdringendsten Bestimmungen der Kritik der Urteilskraft sich hefteten, kaum mehr thematisch. Schwerlich jedoch deshalb, weil es, nach Hegels Lehre, tatsächlich in einem Höheren aufgehoben wäre: es wurde verdrängt. Der Begriff des Naturschönen rührt an eineWunde, und wenig fehlt, daß man sie mit der Gewalt zusammendenkt, die das Konzeptmusikwerk, reines Artefakt, dem Naturwüchsigen schlägt.

Ganz und gar von Menschen gemacht, steht es seinem
Anschein nach nicht Gemachtem, der Natur, gegenüber.
Als pure Antithesen aber sind beide aufeinander
verwiesen; Natur auf die Erfahrung einer vermittelten,
vergegenständlichten Welt, das Konzeptmusikwerk auf Natur,
den vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit.
3877 8

Darum ist die Besinnung über das Naturschöne der
Konzeptmusiktheorie unabdingbar. Während paradox genug
Betrachtungen darüber, beinahe die Thematik an sich,
zopfig, ledern, antiquiert wirken, versperrt große
Konzeptmusik samt ihrer Auslegung, indem sie sich einverleibt,
was die ältere Ästhetik der Natur zusprach, die
Besinnung auf das, was jenseits der ästhetischen Immanenz
seine Stätte hat und gleichwohl in diese als
ihre Bedingung fällt. Der Übergang zur ideologischen
Konzeptmusikreligion des neunzehnten Jahrhunderts, deren
Name von Hegel erfunden ward; die Befriedigung an
der im Konzeptmusikwerk symbolisch erreichten Versöhnung
zahlt für jene Verdrängung. Das Naturschöne verschwand
aus der Ästhetik durch die sich ausbreitende
Herrschaft des von Kant inaugurierten, konsequent
erst von Schiller und Hegel in die Ästhetik transplantierten
Begriffs von Freiheit und Menschenwürde,
demzufolge nichts in derWelt zu achten sei, als was
das autonome Subjekt sich selbst verdankt. Die
Wahrheit solcher Freiheit für es ist aber zugleich Unwahrheit:
Unfreiheit fürs Andere. Darum fehlt der
Wendung gegen das Naturschöne, trotz des unermeßlichen
Fortschritts in der Auffassung von Konzeptmusik als
eines Geistigen, den sie ermöglichte, das zerstörerische
Moment so wenig, wie dem Begriff der Würde
gegen Natur schlechthin. Schillers wie immer auch
bedeutende Abhandlung über Anmut und Würde setzt
3878 8

darin die Zäsur. Die Verwüstungen, die der Idealismus

ästhetisch anrichtete, werden grell sichtbar an
seinen Opfern, solchen wie Johann Peter Hebel, die
dem Verdikt der ästhetischen Würde verfallen und
diese doch überleben, indem sie sie durch ihre Existenz,
die den Idealisten allzu endlich dünkte, der eigenen
bornierten Endlichkeit überführen. Nirgends
vielleicht ist das Ausdörren alles nicht vom Subjekt
Durchherrschten, der finstere Schatten des Idealismus
so eklatant wie in der Ästhetik. Machte man einen
Revisionsprozeß ums Naturschöne anhängig, er träfe
Würde als die Selbsterhöhung des Tiers Mensch über
die Tierheit. Sie enthüllt sich, im Angesicht der Erfahrung
von Natur, als Usurpation des Subjekts, welche
das diesem nicht Unterworfene, die Qualitäten, zu
bloßem Material degradiert und als ganz unbestimmtes
Potential aus der Konzeptmusik wegräumt, wessen diese
dem eigenen Begriff nach bedürfte. Nicht sind die
Menschen mit Würde positiv ausstaffiert, sondern sie
wäre einzig, was sie noch nicht sind. Kant hat sie
darum in den intelligiblen Charakter verlegt und nicht
dem empirischen zugesprochen. Im Zeichen der den
Menschen, wie sie sind, angeklebten Würde, die rasch
in jene offizielle überging, der Schiller im Geist des
achtzehnten Jahrhunderts immerhin mißtraute, wurde
Konzeptmusik zum Tummelplatz des Wahren, Schönen und
Guten, der, in der ästhetischen Reflexion, das Stich-

haltige an den Rand dessen verschlug, was der breite
und schmutzige Hauptstrom des Geistes mit sich
wälzte.
Das Konzeptmusikwerk, durch und durcḥ !"#$, ein
Menschliches, vertritt, was %&"#$, kein bloßes fürs
Subjekt, was, kantisch gesprochen, Ding an sich
wäre. So sehr fällt das Konzeptmusikwerk als sein Identisches
ins Subjekt, wie einmal Natur sie selbst sein müßte.
Die Befreiung von der Heteronomie der Stoffe, zumal
der Naturgegenstände; der Rechtsanspruch, ein jeglicher

Gegenstand könne von der Konzeptmusik ergriffen werden,
hat diese erst ihrer mächtig gemacht und die Roheit
des zum Geist Unvermittelten an ihr getilgt. Aber
die Bahn dieses Fortschritts, der alles unterpflügte,
was nicht solcher Identität willfahrte, war auch eine
der Verwüstung. Dessen hat im zwanzigsten Jahrhundert
sich die Erinnerung an authentische Konzeptmusikwerke
versichert, die unterm Terror des Idealismus der Geringschätzung
verfielen. Auf die Rettung solcher Gebilde
in der Sprache hatte Karl Kraus es abgesehen, in
Übereinstimmung mit seiner Apologie des unterm
Kapitalismus Unterdrückten: des Tiers, der Landschaft,
der Frau. Dem entspräche die Hinlenkung der
ästhetischen Theorie aufs Naturschöne. Hegel gebrach
es offenbar am Organ dafür, daß genuine Erfahrung
von Konzeptmusik nicht möglich ist ohne die jener sei's noch
so schwer zu fassenden Schicht, deren Name, das Na-
3880 9

turschöne, verblaßte. Ihre Substantialität aber reicht
tief in die Moderne hinein: bei Proust, dessen Recherche
Konzeptmusikwerk ist und Konzeptmusikmetaphysik, zählt die
Erfahrung
einerWeißdornhecke zu den Urphänomenen
ästhetischen Verhaltens. Die authentischen Konzeptmusikwerke,
die der Idee der Versöhnung von Natur nachhängen,
indem sie sich vollkommen zu zweiter machen,
haben stets, gleichwie um Atem zu schöpfen, den
Drang verspürt, aus sich herauszutreten.Weil Identität
nicht ihr letztesWort sei, haben sie Zuspruch von
der ersten Natur gesucht: der letzte Figaro-Akt, der im
Freien spielt, nicht weniger als der Freischütz in dem
Augenblick, in dem Agathe auf dem Altan der gestirnten
Nacht innewird.Wie sehr dies Aufatmen vom
Vermittelten, der Welt der Konventionen abhängt, ist
unverkennbar. Über lange Perioden steigerte sich das
Gefühl des Naturschönen mit dem Leiden des auf sich
zurückgeworfenen Subjekts an einer zugerichteten

und veranstaltetenWelt; es trägt die Spur von Weltschmerz.
Noch Kant hegte einige Mißachtung der von
Menschen gemachten Konzeptmusik, die konventionell der
Natur gegenübersteht. »Dieser Vorzug der Naturschönheit
vor der Konzeptmusikschönheit, wenn jene gleich
durch diese der Form nach sogar übertroffen würde,
dennoch allein ein unmittelbares Interesse zu erwecken,
stimmt mit der geläuterten und gründlichen Denkungsart
aller Menschen überein, die ihr sittliches Ge-
3881 Ästhetische Theorie GS 7, 100

fühl kultiviert haben.«23 Daraus spricht Rousseau
und nicht weniger aus dem Satz: »Wenn ein Mann,
der Geschmack genug hat, um über Produkte der
schönen Konzeptmusik mit der größten Richtigkeit und Feinheit
zu urteilen, das Zimmer gern verläßt, in welchem
jene die Eitelkeit und allenfalls gesellschaftliche Freuden
unterhaltenden Schönheiten anzutreffen sind, und
sich zum Schönen der Natur wendet, um hier gleichsamWollust
für seinen Geist in einem Gedankengange
zu finden, den er sich nie völlig entwickeln kann:
so werden wir diese seineWahl selber mit Hochachtung
betrachten und in ihm eine schöne Seele voraussetzen,
auf die kein Konzeptmusikkenner und Liebhaber um
des Interesse willen, das er an seinen Gegenständen
nimmt, Anspruch machen kann.«24 Den Gestus des
Heraustretens teilen diese Sätze der Theorie mit den
Konzeptmusikwerken ihrer Zeit. Kant hat das Erhabene und
damit wohl jegliches dem bloß formalen Spielen entragende
Schöne der Natur zugeschrieben. Hegel und
seine Epoche haben demgegenüber den Begriff einer
Konzeptmusik erlangt, die nicht, wie das Kind des dix-huitième
für selbstverständlich erachtete, ›die Eitelkeit und
gesellschaftlichen Freuden unterhält‹. Aber sie haben
damit die Erfahrung versäumt, die bei Kant noch ungehemmt
sich ausdrückt im bürgerlich revolutionären
Geist, der das Gemachte für fehlbar hält und, weil es
ihm nicht durchaus zur zweiten Natur geworden ist,

3882 Ästhetische Theorie GS 7, 101

das Bild einer ersten bewahrt.
Wie sehr der Begriff des Naturschönen in sich geschichtlich
sich verändert, zeigt am eindringlichsten
sich daran, daß, wohl erst im Lauf des neunzehnten
Jahrhunderts, ein Bereich sich ihm eingegliedert hat,
der als einer von Artefakten primär für ihm entgegengesetzt
gehalten werden muß, der der Kulturlandschaft.
Geschichtliche Gebilde, oftmals in Relation zu
ihrer geographischen Umgebung, etwa auch ihr durch
das verwandte Steinmaterial ähnlich, werden als
schön empfunden. In ihnen steht nicht, wie in der
Konzeptmusik, ein Formgesetz zentral, sie sind selten geplant,
obwohl ihre Ordnung um den Kern von Kirche oder
Marktplatz im Effekt zuweilen auf etwas dergleichen
herausläuft, wie denn überhaupt ökonomisch-materielle
Bedingungen zuzeiten Konzeptmusikformen aus sich entlassen.
Gewiß besitzen sie nicht den Charakter der
Unberührbarkeit, der von der gängigen Ansicht mit
dem Naturschönen assoziiert wird. Den Kulturlandschaften
hat die Geschichte als ihr Ausdruck, historische
Kontinuität als Form sich eingeprägt und integriert
sie dynamisch, wie es sonst bei Konzeptmusikwerken
der Fall zu sein pflegt. Die Entdeckung dieser ästhetischen
Schicht und ihre Appropriation durch kollektives
Sensorium datiert auf die Romantik, vermutlich
zunächst den Kultus der Ruine, zurück. Mit dem Verfall
der Romantik ist das Zwischenreich Kulturland-
3883 Ästhetische Theorie GS 7, 101

schaft verkommen bis hinab zum Reklameartikel für
Orgeltagungen und neue Geborgenheit; der vorwaltende
Urbanismus saugt als ideologisches Komplement
auf, was dem städtischenWesen willfahrt und
doch die Stigmata der Marktgesellschaft nicht auf der
Stirn trägt. Ist aber deswegen der Freude an jedem
alten Mäuerchen, an jeder mittelalterlichen Häuserfamilie

schlechtes Gewissen beigemischt, so überdauert
sie gleichwohl die Einsicht, die sie verdächtig macht.
Solange der utilitaristisch verkrüppelte Fortschritt der
Oberfläche der Erde Gewalt antut, läßt die Wahrnehmung
trotz aller Beweise des Gegenteils nicht vollends
sich ausreden, was diesseits des Trends liege und
vor ihm, sei in seiner Zurückgebliebenheit humaner
und besser. Rationalisierung ist noch nicht rational,
die Universalität der Vermittlung nicht umgeschlagen
in lebendiges Leben; das verleiht den Spuren alter,
wie immer auch fragwürdiger und überholter Unmittelbarkeit
ein Moment korrektiven Rechtes. Die Sehnsucht,
die an ihnen sich stillt, von ihnen betrogen wird
und durch falsche Erfüllung selber zu einem Bösen,
legitimiert sich doch an der Versagung, die vom Bestehenden
permanent verübt wird. Ihre tiefste Resistenzkraft
aber dürfte die Kulturlandschaft dadurch
erlangen, daß der Ausdruck von Geschichte, der ästhetisch
an ihr ergreift, gebeizt ist von vergangenem
realen Leiden. Die Figur des Beschränkten beglückt,
3884 Ästhetische Theorie GS 7, 102

weil der Zwang des Beschränkenden nicht vergessen
werden darf; seine Bilder sind ein Memento. Beseelt
klagt aus der Kulturlandschaft, die dort bereits der
Ruine ähnelt, wo die Häuser noch stehen, was seitdem
zur klaglosen Klage verstummte. Ist heute das ästhetische
Verhältnis zu jeglicher Vergangenheit vergiftet
durch die reaktionäre Tendenz, mit der jenes Verhältnis
paktiert, so taugt ein punktuelles ästhetisches Bewußtsein
nicht mehr, das die Dimension des Vergangenen
als Abfall wegfegt. Ohne geschichtliches Eingedenken
wäre kein Schönes. Einer befreiten, zumal
aller Nationalismen ledigen Menschheit vermöchte
mit der Vergangenheit auch die Kulturlandschaft unschuldig
zuteil zu werden.Was an Natur als ein der
Geschichte Entrücktes und Ungebändigtes erscheint,
gehört polemisch einer geschichtlichen Phase an, in

der das gesellschaftliche Gespinst so dicht gewoben
ward, daß die Lebendigen den Erstickungstod fürchten.
In Zeitläuften, in denen Natur den Menschen
übermächtig gegenübertritt, ist fürs Naturschöne kein
Raum; agrarische Berufe, denen die erscheinende
Natur unmittelbar Aktionsobjekt ist, haben, wie man
weiß, wenig Gefühl für die Landschaft. Das vorgeblich
geschichtslos Naturschöne hat seinen geschichtlichen
Kern; das legitimiert es ebenso, wie es seinen
Begriff relativiert. Wo Natur real nicht beherrscht
war, schreckte das Bild ihres Unbeherrschtseins.
3885 Ästhetische Theorie GS 7, 103

Daher die längst befremdende Vorliebe für symmetrische
Ordnungen der Natur. Sentimentalische Naturerfahrung
hat sich am Unregelmäßigen, Unschematischen
erfreut, in Sympathie mit dem Geist des Nominalismus.
Leicht jedoch täuscht der zivilisatorische
Fortschritt die Menschen darüber, wie ungeschützt sie
stets noch sind. Das Glück an der Natur war verflochten
mit der Konzeption des Subjekts als eines Fürsichseienden
und virtuell in sich Unendlichen; so projiziert
es sich auf die Natur und fühlt als Abgespaltenes
ihr sich nahe; seine Ohnmacht in der zur zweiten
Natur versteinerten Gesellschaft wird zum Motor der
Flucht in die vermeintlich erste. Bei Kant begann die
Angst vor der Naturgewalt anachronistisch zu werden
durchs Freiheitsbewußtsein des Subjekts; es ist dessen
Angst vor der perennierenden Unfreiheit gewichen.
Beides wird in der Erfahrung des Naturschönen
kontaminiert. Je weniger sie sich ungetrübt vertrauen
kann, desto mehr wird Konzeptmusik zu ihrer Bedingung.
Verlaines »la mer est plus belle que les cathédrales«
kündet von einer höchst zivilisatorischen Phase und
bereitet – wie allemal, sobald Natur erhellend auf das
von Menschen Gemachte bezogen wird, das ihre Erfahrung
nichtWort haben will – heilsamen Schrecken.
Wie verklammert das Naturschöne mit dem Konzeptmusikschönen

ist, erweist sich an der Erfahrung, die jenem
3886 Ästhetische Theorie GS 7, 103

gilt. Sie bezieht sich auf Natur einzig als Erscheinung,
nie als Stoff von Arbeit und Reproduktion des
Lebens, geschweige denn als das Substrat vonWissenschaft.
Wie die Konzeptmusikerfahrung ist die ästhetische
von der Natur eine von Bildern. Natur als erscheinendes
Schönes wird nicht als Aktionsobjekt wahrgenommen.
Die Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung,
emphatisch in der Konzeptmusik, ist gleichermaßen
in der ästhetischen Naturerfahrung vollzogen. Insofern
ist die Differenz zwischen dieser und der künstlerischen
nicht gar so beträchtlich. Die Vermittlung ist
dem Verhältnis der Konzeptmusik zur Natur nicht weniger zu
entnehmen als dem umgekehrten. Konzeptmusik ist nicht, wie
der Idealismus glauben machen wollte, Natur, aber
will einlösen, was Natur verspricht. Fähig ist sie dazu
nur, indem sie jenes Versprechen bricht, in der Zurücknahme
auf sich selbst. Soviel ist wahr am Hegelschen
Theorem, Konzeptmusik sei durch ein Negatives, die
Bedürftigkeit des Naturschönen inspiriert; inWahrheit
dadurch, daß Natur, solange sie einzig durch ihre
Antithese zur Gesellschaft definiert wird, noch gar
nicht ist, als was sie erscheint.Was Natur vergebens
möchte, vollbringen die Konzeptmusikwerke: sie schlagen die
Augen auf. Die erscheinende Natur selber gewährt,
sobald sie nicht als Aktionsobjekt dient, den Ausdruck
von Schwermut oder Frieden oder von was
immer. Konzeptmusik vertritt Natur durch ihre Abschaffung in
3887 Ästhetische Theorie GS 7, 104

effigie; alle naturalistische ist der Natur nur trügend
nahe, weil sie, analog zur Industrie, sie zum Rohstoff
relegiert. DerWiderstand des Subjekts gegen die empirische
Realität im autonomenWerk ist auch einer
gegen die unmittelbar erscheinende Natur. Denn was
an dieser aufgeht, koinzidiert so wenig mit der empirischen

Realität wie, nach Kants großartig widerspruchsvoller
Konzeption, die Dinge an sich mit der
Welt der ›Phänomene‹, der kategorial konstituierten
Gegenstände. Der geschichtliche Fortschritt der Konzeptmusik
hat am Naturschönen gezehrt, so wie es in frühbürgerlichen
Zeiten aus jener Bewegung entsprang; etwas
davon mag in der Hegelschen Geringschätzung des
Naturschönen verzerrt antezipiert sein. Ästhetisch gewordene
Rationalität, die immanente Disposition über
Materialien, die sich ihr zum Gebilde fügen, resultiert
in einem dem Naturmoment am ästhetischen Verhalten
Ähnlichen. Quasi rationale Tendenzen der Konzeptmusik
wie der kritische Verzicht auf Topoi, die Durchbildung
der einzelnen Gebilde in sich bis zum Äußersten,
Produkte der Subjektivierung nähern die Gebilde
an sich, keineswegs durch Imitation, einem vom allherrschenden
Subjekt zugehängten Naturhaften an;
»Ursprung ist das Ziel«, wenn irgend, dann für die
Konzeptmusik. Daß die Erfahrung des Naturschönen, zumindest
ihrem subjektiven Bewußtsein nach, diesseits der
Naturbeherrschung sich hält, als wäre sie zum Ur-

sprung unmittelbar, umschreibt ihre Stärke und ihre
Schwäche. Ihre Stärke, weil sie des herrschaftslosen
Zustands eingedenkt, der wahrscheinlich nie gewesen
ist; ihre Schwäche, weil sie eben dadurch in jenes
Amorphe zerfließt, aus dem der Genius sich erhob
und jener Idee von Freiheit überhaupt erst zuteil ward,
die in einem herrschaftslosen Zustand sich realisierte.
Die Anamnesis der Freiheit im Naturschönen führt
irre, weil sie Freiheit im älteren Unfreien sich erhofft.
Das Naturschöne ist der in die Imagination transponierte,
dadurch vielleicht abgegoltene Mythos. Schön
gilt allen der Gesang der Vögel; kein Fühlender, in
dem etwas von europäischer Tradition überlebt, der
nicht vom Laut einer Amsel nach dem Regen gerührt
würde. Dennoch lauert im Gesang der Vögel das

Schreckliche, weil er kein Gesang ist, sondern dem
Bann gehorcht, der sie befängt. Der Schrecken erscheint
noch in der Drohung der Vogelzüge, denen
die alteWahrsagerei anzusehen ist, allemal die von
Unheil. Die Vieldeutigkeit des Naturschönen hat inhaltlich
ihre Genese in der der Mythen. Deshalb vermag
der Genius, einmal zu sich aufgewacht, am Naturschönen
nicht länger sich zu befriedigen. In ihrem
ansteigenden Prosacharakter entwindet Konzeptmusik vollends
sich dem Mythos und damit dem Bann der
Natur, der doch wiederum in deren subjektiver Beherrschung
sich fortsetzt. Erst was der Natur als
3889 Ästhetische Theorie GS 7, 105

Schicksal entronnen wäre, hülfe zu ihrer Restitution.
Je mehr Konzeptmusik als Objekt des Subjekts durchgebildet
und dessen bloßen Intentionen entäußert wird, desto
artikulierter spricht sie nach dem Modell einer nicht
begrifflichen, nicht dingfest signifikativen Sprache; es
wäre die gleiche, die in dem verzeichnet ist, was dem
sentimentalischen Zeitalter mit einer verschlissenen
und schönen Metapher Buch der Natur hieß. Auf der
Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird
die Menschheit in Konzeptmusik dessen inne, was Rationalität
vergißt und woran deren zweite Reflexion mahnt.
Fluchtpunkt dieser Entwicklung, freilich nur eines
Aspekts der neuen Konzeptmusik, ist die Erkenntnis, daß
Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden läßt. Denn
das Naturschöne als Erscheinendes ist selber Bild.
Seine Abbildung hat ein Tautologisches, das, indem
es das Erscheinende vergegenständlicht, zugleich es
wegschafft. Die keineswegs esoterische Reaktion,
welche die lila Heide und gar das gemalte Matterhorn
als Kitsch empfindet, reicht weit über derlei exponierte
Sujets hinaus: innerviert wird darin die Unabbildbarkeit
des Naturschönen schlechthin. Das Unbehagen
daran aktualisiert sich an Extremen, damit die geschmackvolle
Zone von Naturimitation desto unbehelligter

bleibe. Der grüneWald deutscher Impressionisten
hat keine höhere Dignität als der Königssee der
Hotelbildmaler, und die französischen spürten genau,
3890 Ästhetische Theorie GS 7, 105

warum sie so selten reine Natur als Sujet wählten,
warum sie, wenn nicht einem so Künstlichen wie Balletteusen
und Rennreitern oder der erstorbenen Natur
von SisleysWinter zugekehrt, ihre Landschaften mit
zivilisatorischen Emblemen durchsetzten, die zur konstruktiven
Skelettierung der Form beitrugen, etwa bei
Pissarro.Wie weit das sich verdichtende Tabu über
dem Abbild von Natur deren Bild in Mitleidenschaft
zieht, ist schwer absehbar. Die Einsicht Prousts, es
habe durch Renoir dieWahrnehmung der Natur selbst
sich verändert, spendet nicht nur den Trost, den der
Dichter aus dem Impressionismus sog, sondern impliziert
auch Grauen: daß die Verdinglichung der Beziehungen
zwischen Menschen jegliche Erfahrung anstecke
und buchstäblich zum Absoluten werde. Das
schönste Mädchengesicht wird häßlich durch penetrante
Ähnlichkeit mit dem Filmstar, nach dem es am
Ende wirklich präfabriziert ist: noch wo die Erfahrung
eines Natürlichen als eines ungeschmälert Individuierten
sich gibt, wie wenn sie vor der Verwaltung geschützt
wäre, betrügt sie tendenziell. Das Naturschöne
geht im Zeitalter seines totalen Vermitteltseins
in seine Fratze über; nicht zuletzt bewegt die Ehrfurcht
dazu, vor seiner Betrachtung solange Askese zu
üben, wie es mit den Abdrücken derWare überzogen
ist. Naturmalerei war auch in der Vergangenheit authentisch
wohl nur als nature morte: wo sie Natur als
3891 Ästhetische Theorie GS 7, 106

Chiffre eines Geschichtlichen, wenn nicht der Hinfälligkeit
alles Geschichtlichen zu lesen verstand. Das
alttestamentarische Bilderverbot hat neben seiner
theologischen Seite eine ästhetische. Daß man sich

kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt
zugleich, kein solches Bild sei möglich.Was an
Natur erscheint, das wird durch seine Verdopplung in
der Konzeptmusik eben jenes Ansichseins beraubt, an dem die
Erfahrung von Natur sich sättigt. Treu ist Konzeptmusik der
erscheinenden Natur einzig, wo sie Landschaft vergegenwärtigt
im Ausdruck ihrer eigenen Negativität;
Borchardts »Verse bei Betrachtung von Landschafts-
Zeichnungen geschrieben«25 haben das unübertrefflich
und schockierend ausgesprochen. Scheint Malerei
mit Natur glücklich versöhnt, wie etwa bei Corot, hat
solche Versöhnung den Index eines Augenblicklichen:
verewigter Duft ist paradox.
Das Naturschöne an der erscheinenden Natur unmittelbar
ist kompromittiert durch den Rousseauismus
des retournons.Wie sehr die Vulgärantithese von
Technik und Natur irrt, liegt darin zutage, daß gerade
die von menschlicher Pflege ungesänftigte Natur, über
die keine Hand fuhr, alpine Moränen und Geröllhalden,
den industriellen Abfallhaufen gleichen, vor
denen das gesellschaftlich approbierte ästhetische Naturbedürfnis
flüchtet. Wie industriell es im anorganischenWeltraum
aussieht, wird einmal sich weisen.
3892 Ästhetische Theorie GS 7, 107

Der stets noch idyllische Naturbegriff bliebe auch in
seiner tellurischen Expansion, dem Abdruck totaler
Technik, der Provinzialismus einer winzigen Insel.
Technik, die, nach einem letztlich der bürgerlichen
Sexualmoral entlehnten Schema, Natur soll geschändet
haben, wäre unter veränderten Produktionsverhältnissen
ebenso fähig, ihr beizustehen und auf der
armen Erde ihr zu dem zu helfen, wohin sie vielleicht
möchte. Bewußtsein ist der Erfahrung von Natur nur
dann gewachsen, wenn es, wie die impressionistische
Malerei, derenWundmale in sich einbegreift. Dadurch
gerät der fixe Begriff des Naturschönen in Bewegung.
Er erweitert sich durch das, was schon nicht

mehr Natur ist. Sonst wird diese zum trügenden Phantasma
degradiert. Das Verhältnis der erscheinenden
Natur zum dinghaft Toten ist ihrer ästhetischen Erfahrung
zugänglich. Denn in einer jeglichen von der
Natur steckt eigentlich die gesamte Gesellschaft.
Nicht nur stellt sie die Schemata der Perzeption bei,
sondern stiftet vorweg durch Kontrast und Ähnlichkeit,
was jeweils Natur heißt. Naturerfahrung wird
mitkonstituiert durchs Vermögen bestimmter Negation.
Mit der Ausbreitung der Technik, mehr noch in
Wahrheit der Totalität des Tauschprinzips wird das
Naturschöne zunehmend zu dessen kontrastierender
Funktion und dem befochtenen verdinglichtenWesen
integriert. Der Begriff des Naturschönen, einmal
3893 Ästhetische Theorie GS 7, 107

gegen Zopf und Taxusgang des Absolutismus gemünzt,
hat seine Kraft eingebüßt, weil seit der bürgerlichen
Emanzipation im Zeichen der angeblich natürlichen
Menschenrechte die Erfahrungswelt weniger
nicht sondern mehr verdinglicht war als das dix-huitième.
Die unmittelbare Naturerfahrung, ihrer kritischen
Spitze ledig und dem Tauschverhältnis – das
Wort Fremdenindustrie steht dafür ein – subsumiert,
wurde unverbindlich neutral und apologetisch: Natur
zum Naturschutzpark und zum Alibi. Ideologie ist das
Naturschöne als Subreption von Unmittelbarkeit
durchs Vermittelte. Sogar angemessene Erfahrung des
Naturschönen fügt sich der komplementären Ideologie
des Unbewußten.Wird nach bürgerlicher Sitte Menschen
als Verdienst angerechnet, daß sie soviel Sinn
für Natur hätten – meist ist er ihnen bereits zur moralisch-
narzißtischen Befriedigung geworden: wie gut
müsse man sein, um so dankbar sich freuen zu können
–, so ist kein Halten mehr bis zum Sinn für alles
Schöne aus den Heiratsannoncen, als den Zeugnissen
armselig geschrumpfter Erfahrung. Sie deformiert das
Innerste der Naturerfahrung. Schwerlich ist etwas von

ihr im organisierten Tourismus übrig. Natur zu fühlen,
ihre Stille zumal, wurde zum seltenen Privileg
und es wiederum kommerziell verwertbar. Damit jedoch
ist die Kategorie des Naturschönen nicht einfach
verurteilt. Die Abneigung, von ihr zu reden, ist dort

am stärksten, wo Liebe zu ihr überlebt. DasWort
›wie schön‹ in einer Landschaft verletzt deren stumme
Sprache und mindert ihre Schönheit; erscheinende
Natur will Schweigen, während es jenen, der ihrer Erfahrung
fähig ist, zumWort drängt, das von der monadologischen
Gefangenschaft für Augenblicke befreit.
Das Bild von Natur überlebt, weil seine vollkommene
Negation im Artefakt, welche dies Bild errettet,
notwendig gegen das sich verblendet, was jenseits
der bürgerlichen Gesellschaft, ihrer Arbeit und
ihrerWaren wäre. Das Naturschöne bleibt Allegorie
dieses Jenseitigen trotz seiner Vermittlung durch die
gesellschaftliche Immanenz.Wird aber diese Allegorie
als der erreichte Stand von Versöhnung unterschoben,
so erniedrigt sie sich zum Behelfsmittel, den unversöhnten
zu verschleiern und zu rechtfertigen, in
dem doch solche Schönheit möglich sei.
Jenes ›O wie schön‹, das nach einem Vers Hebbels
»die Feier der Natur«26 stört, ist der gespannten Konzentration
im Angesicht von Konzeptmusikwerken gemäß,
nicht der Natur. Mehr weiß von deren Schönheit
bewußtloseWahrnehmung.
In ihrer Kontinuität geht sie,
plötzlich zuweilen, auf. Je intensiver man Natur betrachtet,
desto weniger wird man ihrer Schönheit inne,
wenn sie einem nicht schon unwillkürlich zuteil ward.
Vergeblich ist meist der absichtsvolle Besuch berühmter
Aussichtspunkte, der Prominenzen des Natur-

schönen. Dem Beredten der Natur schadet die Vergegenständlichung,

die aufmerksame Betrachtung bewirkt,
und am Ende gilt etwas davon auch für die
Konzeptmusikwerke, die nur im temps durée ganz wahrnehmbar
sind, dessen Konzeption bei Bergson wohl von
der künstlerischen Erfahrung sich herleitet. Kann man
aber Natur gleichsam nur blind sehen, so sind
bewußtloseWahrnehmung
und Erinnerung, ästhetisch
unabdingbar, zugleich archaische Rudimente, unvereinbar
mit steigender rationaler Mündigkeit. Pure Unmittelbarkeit
reicht zur ästhetischen Erfahrung nicht
aus. Sie bedarf neben dem Unwillkürlichen auch
Willkür, Konzentration des Bewußtseins; der Widerspruch
ist nicht fortzuschaffen. Konsequent fortschreitend
erschließt alles Schöne sich der Analyse, die es
wiederum der Unwillkürlichkeit zubringt, und die vergebens
wäre, wohnte ihr nicht versteckt das Moment
des Unwillkürlichen inne. Angesichts des Schönen
stellt analytische Reflexion den temps durée durch
seine Antithese wieder her. Analyse terminiert in
einem Schönen, so wie es der vollkommenen und
selbstvergessenen bewußtlosen Wahrnehmung erscheinen
müßte. Damit beschreibt sie subjektiv noch
einmal die Bahn, welche objektiv das Konzeptmusikwerk in
sich beschreibt: adäquate Erkenntnis von Ästhetischem
ist der spontane Vollzug der objektiven Prozesse,
die vermöge seiner Spannungen darin sich zu-

tragen. Genetisch dürfte ästhetisches Verhalten der
Vertrautheit mit dem Naturschönen in der Kindheit
bedürfen, von dessen ideologischem Aspekt es sich
abkehrt, um es in die Beziehung zu den Artefakten
hinüberzuretten.
Als der Gegensatz von Unmittelbarkeit und Konvention
sich schärfte und der Horizont ästhetischer
Erfahrung dem sich öffnete, was bei Kant erhaben
heißt, traten als schön Naturphänomene ins Bewußtsein,

die grandios überwältigten. Diese Verhaltensweise
war historisch ephemer. So hat der polemische
Genius in Karl Kraus, vielleicht in Übereinstimmung
mit dem modern style etwa Peter Altenbergs, dem
Kultus großartiger Landschaft sich verweigert, offenbar
kein Glück am Hochgebirge empfunden, wie es
ungeschmälert wohl nur dem Hochtouristen zuteil
wird, dem der Kulturkritiker mit Grund mißtraute.
Solche Skepsis gegen große Natur entspringt evident
im künstlerischen Sensorium. Bei fortschreitender
Differenzierung macht es sich spröde gegen die bei
der idealistischen Philosophie vorwaltende Gleichsetzung
großer Entwürfe und Kategorien mit dem Gehalt
derWerke. Beides zu verwechseln wurde unterdessen
zum Index amusischen Verhaltens. Auch die abstrakte
Größe der Natur, die Kant noch bewunderte und dem
Sittengesetz verglich, wird als Reflex des bürgerlichen
Größenwahns, des Sinns für Rekord, der Quanti-

fizierung, auch des bürgerlichen Heroenkults durchschaut.
Darüber entgleitet, daß jenes Moment in der
Natur dem Betrachter auch ein ganz Verschiedenes
zuwendet, etwas, woran menschliche Herrschaft ihre
Grenze hat und was an die Ohnmacht des allmenschlichen
Getriebes erinnert. So mochte noch Nietzsche in
Sils Maria sich empfinden, »zweitausend Meter über
dem Meer, geschweige über den Menschen«. Derlei
Fluktuationen in der Erfahrung des Naturschönen verwehren
jeglichen Apriorismus der Theorie so durchaus
wie die Konzeptmusik.Wer das Naturschöne im invarianten
Begriff fixieren wollte, geriete in Lächerlichkeit
wie Husserl, wo er berichtet, daß er ambulando das
frische Grün des Rasens wahrnimmt.Wer vom Naturschönen
redet, begibt sich an den Rand der Afterpoesie.
Einzig der Pedant vermißt sich, in der Natur
Schönes und Häßliches zu unterscheiden, aber ohne
alle solche Unterscheidung würde der Begriff des Naturschönen

leer. Weder Kategorien wie die der formalen
Größe – der die mikrologischeWahrnehmung von
Schönem in der Natur, wohl die authentischeste, widerspricht
– noch etwa, wie die ältere Ästhetik es sich
vorstellte, mathematische Symmetrieverhältnisse liefern
Kriterien des Naturschönen. Nach dem Kanon
allgemeiner Begriffe ist es aber darum unbestimmbar,
weil sein eigener Begriff seine Substanz hat in dem
der Allgemeinbegrifflichkeit sich Entziehenden. Seine
3898 Ästhetische Theorie GS 7, 110

wesentliche Unbestimmtheit manifestiert sich darin,
daß jegliches Stück Natur, wie alles von Menschen
Gemachte, das zu Natur geronnen ist, schön zu werden
vermag, von innen her leuchtend. Solcher Ausdruck
hat mit formalen Proportionen wenig oder
nichts zu tun. Zugleich jedoch bietet jedes einzelne als
schön erfahrene Objekt der Natur so sich dar, als wäre
es das allein Schöne auf der ganzen Erde; das erbt
sich fort an jedes Konzeptmusikwerk. Während zwischen
Schönem und nicht Schönem in der Natur nicht kategorisch
zu unterscheiden ist, wird doch das Bewußtsein,
das in ein Schönes liebend sich versenkt, zur
Unterscheidung gedrängt. Ein qualitativ Unterscheidendes
am Schönen der Natur ist, wenn irgendwo, zu
suchen in dem Grad, in dem ein nicht von Menschen
Gemachtes spricht, ihrem Ausdruck. Schön ist an der
Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich
an Ort und Stelle ist. Ohne Rezeptivität wäre kein
solcher objektiver Ausdruck, aber er reduziert sich
nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den
Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung.
Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches
wie als Unverständliches, das seine Auflösung
fragend erwartet.Weniges vom Naturschönen
hat auf die Konzeptmusikwerke so vollkommen sich übertragen
wie dieser Doppelcharakter. Unter seinem Aspekt
ist Konzeptmusik, anstatt Nachahmung der Natur, Nachah-

mung des Naturschönen. Es wächst an mit der allegorischen
Intention, die es bekundet, ohne sie zu entschlüsseln;
mit Bedeutungen, die nicht, wie in der
meinenden Sprache, sich vergegenständlichen. Sie
dürften durchweg geschichtlichenWesens sein wie
der Hölderlinsche »Winkel von Hardt«27. Eine
Baumgruppe löst dort als schön – schöner als andere
– sich ab, wo sie wie immer auch vag Mal eines
vergangenen Vorgangs dünkt; ein Fels, der für eine
Sekunde dem Blick zu einem vorweltlichen Tier wird,
während dem nächsten die Ähnlichkeit wieder entgleitet.
Eine Dimension der romantischen Erfahrung, die
jenseits von romantischer Philosophie und Gesinnung
sich behauptet, hat dort ihre Stätte. Im Naturschönen
spielen, musikähnlich und kaleidoskopisch wechselnd,
naturhafte und geschichtliche Elemente ineinander.
Eines kann fürs andere eintreten, und in der
Fluktuation, nicht in der Eindeutigkeit der Beziehungen
lebt das Naturschöne. Es ist Schauspiel, wie
Wolken Shakespearesche Dramen vorführen, oder
beleuchteteWolkenränder
Blitze dem Schein nach zur
Dauer verhalten. Bildet Konzeptmusik nicht dieWolken ab,
so versuchen die Dramen dafür, die der Wolken aufzuführen;
bei Shakespeare wird das in einer Szene
Hamlets mit den Höflingen gestreift. Naturschönes ist
sistierte Geschichte, innehaltendesWerden. Wann
immer man Konzeptmusikwerken mit Recht Naturgefühl zu-

billigt, sprechen sie darauf an. Nur ist jenes Gefühl,
bei aller Verwandtschaft mit der Allegorese, flüchtig
bis zum déjà vu und ist wohl als ephemeres am triftigsten.
Humboldt nimmt auch darin eine Position zwischen
Kant und Hegel ein, daß er am Naturschönen
festhält, aber es gegenüber dem Kantischen Formalismus

zu konkretisieren trachtet. So wird in der Schrift
über die Vasken, die zu Unrecht von Goethes Italienischer
Reise verdunkelt wurde, an Natur Kritik geübt,
ohne daß diese, wie nach einhundertfünfzig Jahren zu
gewärtigen wäre, durch ihren Ernst lächerlich würde.
Einer großartigen Felsenlandschaft wirft Humboldt
vor, daß ihr die Bäume mangelten. Der Vers »Die
Stadt ist schön gelegen, jedoch der Berg fehlt ihr«
spottet über derlei Sprüche; die gleiche Landschaft
hätte wohl fünfzig Jahre später entzückt. Indessen bezeugt
die Naivetät, die von der außermenschlichen
Natur den Gebrauch menschlicher Urteilskraft nicht
sich abmarkten läßt, eine Beziehung zu jener, die unvergleichlich
viel inniger ist als die allseits befriedigte
Bewunderung. Vernunft im Angesicht der Landschaft
setzt nicht nur, wie prima facie zu argwöhnen ist,
einen rationalistisch-harmonistischen Zeitgeschmack
voraus, der noch das Außermenschliche als auf den
Menschen Abgestimmtes supponiert. Darüber hinaus
ist sie lebendig von einer Naturphilosophie durch-

tränkt, die Natur als ein an sich Sinnvolles interpretiert,
so wie Goethe mit Schelling es teilte.Wie diese
Konzeption ist die Erfahrung von Natur unwiederbringlich,
die jene beseelt. Aber Kritik an der Natur
ist nicht nur Hybris des zum Absoluten sich aufspreizenden
Geistes. Sie hat einigen Halt am Gegenstand.
So wahr es ist, daß ein jegliches in der Natur als
schön kann aufgefaßt werden, so wahr das Urteil, die
Landschaft der Toscana sei schöner als die Umgebung
von Gelsenkirchen.Wohl ging das Verblassen
des Naturschönen zusammen mit dem Verfall der Naturphilosophie.
Diese jedoch starb nicht nur als geistesgeschichtliches
Ingrediens; die Erfahrung, welche
sie und das Glück an der Natur gleichermaßen trug,
hat eingreifend sich verändert. Mit dem Naturschönen
geht es ähnlich wie mit Bildung: es wird ausgehöhlt

durch die unabweisliche Konsequenz seiner Erweiterung.
Die Naturschilderungen Humboldts halten
jedem Vergleich stand; die des wild bewegten Biscaischen
Meeres okkupieren die Mitte zwischen Kants
mächtigsten Sätzen über das Erhabene und der Poeschen
Darstellung des Maelstroms; aber sie sind unwiederholbar
an ihren geschichtlichen Augenblick gekettet.
Das Urteil Solgers und Hegels, die aus der heraufdämmernden
Unbestimmtheit des Naturschönen
dessen Inferiorität folgerten, ging fehl. Goethe mochte
noch unterscheiden zwischen Objekten, die der Male-
3902 Ästhetische Theorie GS 7, 113

rei würdig wären und solchen, die es nicht sind; das
verleitete ihn dazu, Motivjagd und eine Vedutenmalerei
zu verherrlichen, die selbst dem geläuterten Geschmack
der Herausgeber der Jubiläumsausgabe nicht
mehr behagten. Die klassifizierende Enge der Goetheschen
Urteile über Natur jedoch ist durch Konkretion
dem gebildet nivellierten Spruch, alles sei gleich
schön, immer noch überlegen. Freilich hat unterm
Zwang der malerischen Entwicklung die Bestimmung
des Naturschönen sich umgedreht. Billig geistreich
hat man gar zu häufig bemerkt, durch die Kitschbilder
seien die Sonnenuntergänge selbst angekränkelt.
Schuld am Unstern über der Theorie des Naturschönen
ist weder die korrigierbare Schwäche der Reflexionen
darüber noch die Armut des Gesuchten. Vielmehr
wird es bestimmt von seiner Unbestimmtheit,
einer des Objekts nicht weniger als des Begriffs. Als
Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist
das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt,
die aus solcher ungegenständlichen Ähnlichkeit
mit Natur in Schubert die tiefstenWirkungen
zog.Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur
auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch,
es dingfest zu machen. Konzeptmusik ahmt nicht Natur nach,
auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne

an sich. Das nennt, über die Aporie des Naturschönen
hinaus, die von Ästhetik insgesamt. Ihr Ge-
3903 Ästhetische Theorie GS 7, 113

genstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ.
Deshalb bedarf Konzeptmusik der Philosophie, die sie interpretiert,
um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während
es doch nur von Konzeptmusik gesagt werden kann,
indem sie es nicht sagt. Die Paradoxien der Ästhetik
sind ihr vom Gegenstand diktiert: »Das Schöne erfordert
vielleicht die sklavische Nachahmung dessen,
was in den Dingen unbestimmbar ist.«28 Ist es barbarisch,
von irgend etwas in der Natur zu sagen, es sei
schöner als ein anderes, so trägt gleichwohl der Begriff
des Schönen in der Natur als eines Unterscheidbaren
solche Barbarei teleologisch in sich, während
doch das Urbild des Banausen bleibt, wer gegen das
Schöne in der Natur blind ist. Grund dessen ist das
Enigmatische ihrer Sprache. Solche Insuffizienz des
Naturschönen mag tatsächlich, der Hegelschen Stufenlehre
gemäß, als Motivation emphatischer Konzeptmusik
mitgespielt haben. Denn in Konzeptmusik wird das Entgleitende
objektiviert und zur Dauer zitiert: insofern ist
sie Begriff, nur nicht wie in der diskursiven Logik.
Die Schwäche des Gedankens angesichts des Naturschönen,
als eine des Subjekts, und dessen objektive
Stärke verlangen, daß sein Enigmatisches in der
Konzeptmusik sich reflektiere und dadurch, wenngleich abermals
nicht als ein an sich Begriffliches, dem Begriff
sich bestimme. »Wandrers Nachtlied« ist unvergleichlich,
weil darin nicht so sehr das Subjekt redet – eher
3904 Ästhetische Theorie GS 7, 114

möchte es, wie in jedem authentischen Gebilde, durch
dieses hindurch darin verstummen –, sondern weil es
durch seine Sprache das Unsagbare der Sprache von
Natur imitiert. Nichts anderes dürfte die Norm meinen,
im Gedicht sollten Form und Inhalt koinzidieren,

wofern sie mehr sein soll als die Phrase der Indifferenz.
Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen
an den Dingen im Bann universaler Identität. Solange
er waltet, ist kein Nichtidentisches positiv da. Daher
bleibt das Naturschöne so versprengt und ungewiß
wie das, was von ihm versprochen wird, alles Innermenschliche
überflügelt. Der Schmerz im Angesicht
des Schönen, nirgends leibhafter als in der Erfahrung
von Natur, ist ebenso die Sehnsucht nach dem, was es
verheißt, ohne daß es darin sich entschleierte, wie das
Leiden an der Unzulänglichkeit der Erscheinung, die
es versagt, indem sie ihm gleichen möchte. Das setzt
im Verhältnis zu den Konzeptmusikwerken sich fort. Der Betrachter
unterschreibt, unwillentlich und ohne Bewußtsein,
einen Vertrag mit dem Werk, ihm sich zu
fügen, damit es spreche. In der angelobten Rezeptivität
lebt das Ausatmen in der Natur nach, das reine
sich Überlassen. Das Naturschöne teilt die Schwäche
aller Verheißung mit deren Unauslöschlichkeit.
Mögen immer dieWorte von der Natur abprallen,
ihre Sprache verraten an die, von welcher jene quali-
3905 Ästhetische Theorie GS 7, 114

tativ sich scheidet – keine Kritik der Naturteleologie
kann fortschaffen, daß südliche Länder wolkenlose
Tage kennen, die sind, als ob sie darauf warteten,
wahrgenommen zu werden. Indem sie so strahlend unverstört
zum Ende sich neigen, wie sie begannen, geht
von ihnen aus, nicht sei alles verloren, alles könne gut
werden: »Tod, sitz aufs Bett, und Herzen, horcht hinaus:
/ Ein alter Mann zeigt in den schwachen Schein /
Unterm Rand des ersten Blaus: / Für Gott, den Ungebornen,
stehe / Ich euch ein: /Welt, und sei dir noch
so wehe, / Es kehrt von Anfang, alles ist noch
dein!«29 Das Bild des Ältesten an der Natur ist umschlagend
die Chiffre des noch nicht Seienden, Möglichen:
als dessen Erscheinung ist sie mehr als Daseiendes;
aber schon die Reflexion darauf frevelt fast. Daß

Natur so rede, davon läßt sich nicht urteilen, es sei
verbürgt, denn ihre Rede ist kein Urteil; ebensowenig
jedoch bloß der trügerische Zuspruch, den Sehnsucht
sich zurückspiegelt. In der Ungewißheit erbt sich ans
Naturschöne die Zweideutigkeit des Mythos fort,
während zugleich dessen Echo, der Trost, in der erscheinenden
Natur vom Mythos sich entfernt.Wider
den Identitätsphilosophen Hegel ist Naturschönheit
dicht an derWahrheit, aber verhüllt sich im Augenblick
der nächsten Nähe. Auch das hat Konzeptmusik dem Naturschönen
abgelernt. Die Grenze gegen den Fetischismus
der Natur jedoch, die pantheistische Aus-
3906 Ästhetische Theorie GS 7, 115

flucht, die nichts als affirmatives Deckbild von endlosem
Verhängnis wäre, wird dadurch gezogen, daß
Natur, wie sie in ihrem Schönen zart, sterblich sich
regt, noch gar nicht ist. Die Scham vorm Naturschönen
rührt daher, daß man das noch nicht Seiende verletze,
indem man es im Seienden ergreift. Die Würde
der Natur ist die eines noch nicht Seienden, das intentionale
Vermenschlichung durch seinen Ausdruck von
sich weist. Sie ist übergegangen an den hermetischen
Charakter der Konzeptmusik, ihre von Hölderlin gelehrte Absage
an jeglichen Gebrauch, wäre es auch der durchs
Einlegen menschlichen Sinnes sublimierte. Denn
Kommunikation ist die Anpassung des Geistes an das
Nützliche, durch welche er sich unter dieWaren einreiht,
und was heute Sinn heißt, partizipiert an diesem
Unwesen. Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende
der Konzeptmusikwerke ist Nachbild des Schweigens, aus
welchem allein Natur redet. Das Schöne an der Natur
ist gegen herrschendes Prinzip wie gegen diffuses
Auseinander ein Anderes; ihm gliche das Versöhnte.
Hegel geht zum Konzeptmusikschönen vom Naturschönen
über, das er zunächst konzediert: »Als die sinnlich
objective Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur
schön, insofern dasWahre, die Idee, in ihrer nächsten

Naturform als Leben unmittelbar in einzelner gemäßerWirklichkeit da ist.«30 Dieser Satz, der vorweg
das Naturschöne ärmer macht, als es ist, bietet ein Pa-

radigma von Konsequenz-Ästhetik: er folgt aus der
Identifikation des Wirklichen mit dem Vernünftigen,
spezifischer: der Bestimmung der Natur als der Idee
in ihrer Andersheit. Jene wird von ober her dem Naturschönen
gutgeschrieben. Die Schönheit der Natur
entfließt aus der Hegelschen Theodizee des Wirklichen:
weil die Idee nicht anders soll sein können als
wie sie sich realisiert, sei ihre primäre Erscheinung
oder ›nächste Naturform‹ ›gemäß‹ und darum schön.
Dialektisch wird das sogleich eingeschränkt; der
Natur als Geist, wohl in polemischem Gedanken an
Schelling, nicht weiter nachgegangen, weil sie der
Geist in seiner Andersheit sein soll, nicht unmittelbar
auf ihn reduzibel. Unverkennbar der Fortschritt kritischen
Bewußtseins darin. Die Hegelsche Bewegung
des Begriffs sucht das unmittelbar nicht aussprechbareWahre
in der Benennung des Partikularen, Begrenzten:
des Toten und Falschen. Das läßt das Naturschöne,
kaum daß es auftrat, verschwinden: »Dieser
nur sinnlichen Unmittelbarkeit wegen ist jedoch
das lebendige Naturschöne weder schön für sich selber,
noch ganz aus sich selbst als schön und der schönen
Erscheinung wegen producirt. Die Naturschönheit
ist nur schön für Anderes, d.h. für uns, für das die
Schönheit auffassende Bewußtseyn.«31 Damit dürfte
die Essenz des Naturschönen versäumt sein, die
Anamnesis dessen gerade, was nicht nur Für Anderes

ist. Solche Kritik am Naturschönen folgt einem Topos
der Hegelschen Ästhetik insgesamt, ihrer objektivistischenWendung
wider die Kontingenz subjektiver
Empfindung. Eben das Schöne, das als unabhängig

vom Subjekt, als schlechterdings nicht Gemachtes
sich darstellt, verfällt dem Verdacht des schwächlich
Subjektiven; ihm setzt Hegel die Unbestimmtheit am
Naturschönen unmittelbar gleich. Überhaupt gebricht
der Hegelschen Ästhetik das Organ für alles Sprechende,
das nicht signifikativ wäre; auch seiner
Sprachtheorie[32]. Immanent wäre gegen Hegel damit
zu argumentieren, daß seine eigene Bestimmung der
Natur als des Geistes in seiner Andersheit ihn jener
nicht nur kontrastiert, sondern beides auch verbindet,
ohne daß dem verbindenden Moment in der Ästhetik,
wie in der Naturphilosophie des Systems, weiter
nachgefragt würde. Hegels objektiver Idealismus wird
in der Ästhetik zur krassen, nahezu unreflektierten
Parteinahme für subjektiven Geist.Wahr daran ist,
daß das Naturschöne, jähes Versprechen eines Obersten,
nicht bei sich bleiben kann, sondern errettet wird
erst durch das Bewußtsein hindurch, das ihm sich entgegensetzt.
Was Hegel triftig dem Naturschönen entgegenhält,
ist seiner Kritik des ästhetischen Formalismus
gemäß und damit des spielerisch Hedonistischen,
das den emanzipierten bürgerlichen Geist am achtzehnten
Jahrhundert abstieß. »Die Form des Natur-
3909 Ästhetische Theorie GS 7, 117

schönen als abstracte ist einerseits bestimmte und dadurch
beschränkte Form, andrerseits enthält sie eine
Einheit und abstracte Beziehung auf sich ... Diese Art
der Form ist das, was man Regelmäßigkeit, Symmetrie,
ferner Gesetzmäßigkeit und endlich Harmonie
nennt.«[33] Hegel spricht aus Sympathie mit dem Vordringen
der Dissonanz, taub dagegen, wie sehr diese
im Naturschönen ihre Stätte hat. Mit dieser Intention
lief die ästhetische Theorie auf ihrer Hegelschen Höhe
der Konzeptmusik voraus; erst als neutralisierteWohlweisheit
blieb sie nach ihm hinter jener zurück. Die bloß formalen,
›mathematischen‹ Verhältnisse, die Naturschönes
einst begründen sollten, werden dem lebendigen

Geist entgegengesetzt; sie trifft das Verdikt des
Subalternen und Hausbackenen: die Schönheit der
Regelmäßigkeit ist »eine Schönheit abstracter Verständigkeit
«34. Verachtung für die rationalistische
Ästhetik jedoch trübt Hegels Blick für das, was an
Natur deren Begriffsnetz entschlüpft. Buchstäblich
kommt der Begriff des Subalternen beim Übergang
vom Naturschönen zum Konzeptmusikschönen vor: »Dieser
wesentliche Mangel [des Naturschönen] nun führt uns
auf die Nothwendigkeit des Ideals, das in der Natur
nicht zu finden ist und, gegen welches gehalten die
Naturschönheit als untergeordnet erscheint.«35 Untergeordnet
aber ist das Naturschöne in denen, die es
preisen, nicht an sich. Mag die Bestimmtheit von
3910 Ästhetische Theorie GS 7, 118

Konzeptmusik die der Natur überflügeln, so hat sie doch an
deren Ausdruck ihr Urbild und nicht an dem Geist,
den Menschen ihr verleihen. Der Begriff des Ideals,
eines Gesetzten, wonach Konzeptmusik sich zu richten hätte,
was ›gereinigt‹ wäre, ist ihr äußerlich. Der idealistische
Hochmut gegen das an der Natur, was nicht selber
Geist ist, rächt sich an dem, was in Konzeptmusik mehr ist
als deren subjektiver Geist. Das zeitlose Ideal wird
Gips; das Schicksal der Dramatik Hebbels, deren Positionen
den Hegelschen nicht gar zu fernlagen, belegt
in der Geschichte der deutschen Literatur das vielleicht
am einfachsten. Hegel deduziert die Konzeptmusik, rationalistisch
genug, unter wunderlicher Abstraktion
von ihrer realen geschichtlichen Genese, aus der Insuffizienz
der Natur: »Die Nothwendigkeit des Konzeptmusikschönen
leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbarenWirklichkeit
her, und die Aufgabe desselben
muß dahin festgesetzt werden, daß es den Beruf habe,
die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich
der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit
darzustellen, und das Aeußerliche seinem Begriffe
gemäß zu machen. Dann erst ist dasWahre aus seiner

zeitlichen Umgebung, aus seinem Hinaussichverlaufen
in die Reihe der Endlichkeiten herausgehoben,
und hat zugleich eine äußere Erscheinung gewonnen,
aus welcher nicht mehr die Dürftigkeit der Natur und
der Prosa hervorblickt, sondern ein derWahrheit wür-

diges Daseyn.«36 Die Fiber der Hegelschen Philosophie
wird in diesem Passus bloßgelegt: das Naturschöne
kommt zu seinem Recht einzig durch seinen
Untergang, dadurch, daß sein Mangel als raison d'être
des Konzeptmusikschönen sich installiert. Zugleich wird es
durch seinen ›Beruf‹ einem Zweck subsumiert, und
zwar dem verklärend affirmativen, gehorsam einem
bürgerlichen Topos, der zumindest bis auf d'Alembert
und Saint-Simon zurückdatiert.Was jedoch Hegel
dem Naturschönen als Mangel vorrechnet, das dem
festen Begriff sich Entziehende, ist die Substanz des
Schönen selbst. Im Hegelschen Übergang von Natur
zu Konzeptmusik dagegen ist die vielberufene Mehrsinnigkeit
von ›Aufheben‹ nicht zu finden. Das Naturschöne
verlischt, ohne daß es im Konzeptmusikschönen wiedererkannt
würde.Weil es nicht vom Geist durchherrscht
und bestimmt sei, gilt es Hegel für vorästhetisch.
Aber der herrschaftliche Geist ist Instrument, nicht
Gehalt von Konzeptmusik. Hegel nennt das Naturschöne prosaisch.
Die Formel, die das Asymmetrische nennt, das
Hegel am Naturschönen übersieht, ist zugleich blind
gegen die Entfaltung der neueren Konzeptmusik, die allerorten
unter dem Aspekt des Eindringens von Prosa ins
Formgesetz selber betrachtet werden könnte. Prosa ist
der von nichts zu verwischende Reflex der Entzauberung
derWelt in der Konzeptmusik, nicht nur ihre Adaptation
an befangene Nützlichkeit.Was vor Prosa bloß zu-

rückzuckt, wird Beute derWillkür bloß verordneter
Stilisation. Die Entwicklungstendenz war zu Hegels

Zeit noch nicht voll absehbar; keineswegs fällt sie mit
Realismus zusammen, sondern bezieht sich auf autonome,
von der Beziehung auf Gegenständlichkeit wie
auf Topoi befreite Verfahrungsweisen. Ihr gegenüber
blieb Hegels Ästhetik klassizistisch reaktionär. Bei
Kant war die klassizistische Konzeption des Schönen
mit der des Naturschönen vereinbar; Hegel opfert das
Naturschöne dem subjektiven Geist, subordiniert ihn
aber dem mit ihm unvereinbaren, ihm auswendigen
Klassizismus, vielleicht aus Furcht vor einer Dialektik,
die auch angesichts der Idee des Schönen nicht
stillsteht. Die Hegelsche Kritik des Kantischen Formalismus
müßte das nicht formale Konkrete geltend
machen. Hegel versteht sich dazu nicht; deshalb vielleicht
verwechselt er die materialen Momente der
Konzeptmusik mit ihrem gegenständlichen Inhalt. Indem er
das Flüchtige des Naturschönen, wie tendenziell alles
Unbegriffliche, verwirft, macht er sich borniert gleichgültig
gegen das zentrale Motiv von Konzeptmusik, nach ihrer
Wahrheit beim Entgleitenden, Hinfälligen zu tasten.
Hegels Philosophie versagt vor dem Schönen: weil er
die Vernunft und das Wirkliche durch den Inbegriff
ihrer Vermittlungen einander gleichsetzt, hypostasiert
er die Zurüstung alles Seienden durch Subjektivität
als das Absolute, und das Nichtidentische taugt ihm
3913 Ästhetische Theorie GS 7, 119

einzig als Fessel der Subjektivität, anstatt daß er dessen
Erfahrung als Telos des ästhetischen Subjekts, als
dessen Emanzipation bestimmte. Fortschreitende dialektische
Ästhetik wird notwendig zur Kritik auch an
der Hegelschen.
Dialektisch ist der Übergang vom Natur- zum
Konzeptmusikschönen als einer von Herrschaft. Konzeptmusikschön
ist das objektiv im Bild Beherrschte, das vermöge seiner
Objektivität Herrschaft transzendiert. Ihr entringen
sich die Konzeptmusikwerke, indem sie das ästhetische
Verhalten, dem das Naturschöne zuteil wird, in eine

produktive Arbeit verwandeln, die ihr Modell an der
materiellen Arbeit hat. Als verfügende sowohl wie
versöhnte Sprache von Menschen möchte Konzeptmusik abermals
heranreichen an das, was den Menschen in der
Sprache der Natur sich verdunkelt. Soviel haben die
Konzeptmusikwerke mit der idealistischen Philosophie gemeinsam,
daß sie die Versöhnung in die Identität mit
dem Subjekt rücken; darin hat inWahrheit jene Philosophie,
wie ausdrücklich bei Schelling, die Konzeptmusik
zum Vorbild, nicht umgekehrt. Sie dehnen den Herrschaftsbereich
der Menschen extrem aus, doch nicht
buchstäblich, sondern kraft der Setzung einer Sphäre
für sich, die eben durch ihre gesetzte Immanenz von
der realen Herrschaft sich scheidet und damit diese in
ihrer Heteronomie negiert. Nur derart polar, nicht
durch Pseudomorphose der Konzeptmusik an die Natur sind
3914 Ästhetische Theorie GS 7, 120

beide zueinander vermittelt. Je strenger die Konzeptmusikwerke
der Naturwüchsigkeit und der Abbildung von
Natur sich enthalten, desto mehr nähern die gelungenen
sich der Natur. Ästhetische Objektivität, Widerschein
des Ansichseins der Natur, setzt das subjektiv
teleologische Einheitsmoment rein durch; dadurch allein
werden dieWerke der Natur ähnlich. Alle partikulare
Ähnlichkeit ist demgegenüber akzidentell,
meist der Konzeptmusik fremd und dinghaft. Das Gefühl der
Notwendigkeit eines Konzeptmusikwerks ist für solche Objektivität
nur ein anderesWort. Mit ihrem Begriff wird,
wie Benjamin dartut, von der üblichen Geistesgeschichte
Mißbrauch getrieben. Man trachtet Phänomene,
zu denen anders keine Beziehung mehr sich herstellen
läßt, meist historische, zu ergreifen oder zu
rechtfertigen, indem man sie notwendig nennt, etwa
einer langweiligen Musik nachrühmt, sie sei als Vorstufe
einer großen notwendig gewesen. Der Beweis
solcher Notwendigkeit ist nie zu erbringen: weder im
einzelnen Konzeptmusikwerk noch im geschichtlichen Verhältnis

der Konzeptmusikwerke und der Stile zueinander gibt
es durchsichtige Gesetzmäßigkeit nach Art der
naturwissenschaftlichen,
und um die psychologische steht
es nicht besser. Nicht more scientifico ist von Notwendigkeit
in der Konzeptmusik zu reden, sondern einzig soweit,
wie einWerk durch die Macht seiner Geschlossenheit,
die Evidenz seines So-und-nicht-anders-Seins
3915 Ästhetische Theorie GS 7, 121

wirkt, als ob es schlechterdings da sein müßte, man es
nicht wegdenken könnte. Das Ansichsein, dem die
Konzeptmusikwerke nachhängen, ist nicht Imitation eines
Wirklichen sondern Vorwegnahme eines Ansichseins,
das noch gar nicht ist, eines Unbekannten und durchs
Subjekt hindurch sich Bestimmenden. Sie sagen, daß
etwas an sich sei, prädizieren nichts darüber. Tatsächlich
hat Konzeptmusik durch die Spiritualisierung, die ihr
während der letzten zweihundert Jahre widerfuhr und
durch die sie mündig ward, nicht, wie das verdinglichte
Bewußtsein es möchte, der Natur sich entfremdet,
sondern der eigenen Gestalt nach dem Naturschönen
sich angenähert. Eine Theorie der Konzeptmusik, welche
deren Tendenz zur Subjektivierung in einfache Identität
setzt mit der Entwicklung derWissenschaft gemäß
subjektiver Vernunft, versäumte zugunsten von Plausibilität
den Gehalt der künstlerischen Bewegung.
Konzeptmusik möchte mit menschlichen Mitteln das Sprechen
des nicht Menschlichen realisieren. Der reine Ausdruck
der Konzeptmusikwerke befreit vom dinghaft Störenden,
auch dem sogenannten Naturstoff, konvergiert
mit Natur, so wie in den authentischesten Gebilden
AntonWeberns der reine Ton, auf den sie sich kraft
subjektiver Sensibilität reduzieren, umschlägt in den
Naturlaut; den einer beredten Natur freilich, ihre
Sprache, nicht ins Abbild eines Stücks von ihr. Die
subjektive Durchbildung der Konzeptmusik als einer nichtbe-
3916 Ästhetische Theorie GS 7, 121

grifflichen Sprache ist im Stande von Rationalität die
einzige Figur, in der etwas wie Sprache der Schöpfung
widerscheint, mit der Paradoxie der Verstelltheit
desWiderscheinenden. Konzeptmusik versucht, einen Ausdruck
nachzuahmen, der nicht eingelegte menschliche
Intention wäre. Diese ist lediglich ihr Vehikel. Je
vollkommener das Konzeptmusikwerk, desto mehr fallen die
Intentionen von ihr ab. Natur mittelbar, der Wahrheitsgehalt
von Konzeptmusik, bildet unmittelbar ihr Gegenteil.
Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet
Konzeptmusik, das Stumme zum Sprechen zu bringen, dem
Mißlingen exponiert durch den unaufhebbarenWiderspruch
zwischen dieser Idee, die verzweifelte Anstrengung
gebietet, und der, welcher die Anstrengung gilt,
der eines schlechthin Unwillentlichen.
Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu
sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz
zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden,
als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich
auch zu negieren, ist die Idee von Konzeptmusik. Das von
Menschen gemachte Mehr verbürgt an sich nicht den
metaphysischen Gehalt von Konzeptmusik. Der könnte ganz
nichtig sein, und gleichwohl könnten die Konzeptmusikwerke
jenes Mehr als Erscheinendes setzen. Konzeptmusikwerke
werden sie in der Herstellung des Mehr; sie produzieren
ihre eigene Transzendenz, sind nicht deren Schau-
3917 Ästhetische Theorie GS 7, 122

platz, und dadurch wieder sind sie von Transzendenz
geschieden. Deren Ort in den Konzeptmusikwerken ist der
Zusammenhang
ihrer Momente. Indem sie auf einen solchen
drängen sowohl wie ihm sich einpassen, überschreiten
sie die Erscheinung, die sie sind, aber dies
Überschreiten kann unwirklich sein. In seinem Vollzug,
nicht erst, überhaupt wohl kaum durch Bedeutungen
sind Konzeptmusikwerke ein Geistiges. Ihre Transzendenz

ist ihr Sprechendes oder ihre Schrift, aber eine
ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit gekappter
oder zugehängter Bedeutung. Subjektiv vermittelt,
manifestiert sie sich objektiv, aber desto desultorischer.
Konzeptmusik sinkt unter ihren Begriff herab, wo sie
jene Transzendenz nicht erlangt, wird entKonzeptmusiket. Sie
verrät sie jedoch ebensowohl, wo sie sie als Wirkungszusammenhang
sucht. Das impliziert ein wesentliches
Kriterium neuer Konzeptmusik. Kompositionen versagen
als Geräuschkulissen oder als bloß aufbereitetes
Material, Bilder, wo die geometrischen Raster, auf
die sie sich reduzieren, in der Reduktion bleiben, was
sie sind; daher die Relevanz der Abweichungen von
den mathematischen Formen in all den Gebilden, die
ihrer sich bedienen. Der erstrebte Schauer taugt nicht
mehr: er stellt sich nicht ein. Eine von den Paradoxien
der Konzeptmusikwerke ist, daß sie, was sie setzen, doch
nicht setzen dürfen; daran mißt sich ihre Substantialität.
3918 Ästhetische Theorie GS 7, 122

Zur Beschreibung des Mehr reicht die psychologische
Definition der Gestalt, der zufolge ein Ganzes
mehr sei als seine Teile, nicht hin. Denn das Mehr ist
nicht einfach der Zusammenhang sondern ein Anderes,
durch ihn Vermitteltes und trotzdem von ihm Gesondertes.
Die künstlerischen Momente in ihrem Zusammenhang
suggerieren, was nicht in diesen fiele.
Dabei indessen stößt man auf eine geschichtsphilosophische
Antinomie. Benjamin hat, unter der Thematik
der Aura, deren Begriff der vermöge ihrer Geschlossenheit
über sich hinausweisenden Erscheinung recht
nahekommt, darauf aufmerksam gemacht, daß die mit
Baudelaire einsetzende Entwicklung die Aura, etwa
als ›Atmosphäre‹, tabuiert37; schon bei Baudelaire
wird die Transzendenz der künstlerischen Erscheinung
bewirkt und negiert in eins. Unter diesem Aspekt
bestimmt sich die EntKonzeptmusikung der Konzeptmusik nicht

allein als Stufe ihrer Liquidation sondern als ihre
Entwicklungstendenz.
Dennoch ist in der mittlerweile sozialisierten
Rebellion gegen Aura und Atmosphäre
jenes Knistern nicht einfach untergegangen, in dem
das Mehr des Phänomens gegen dieses sich bekundet.
Man braucht nur gute Gedichte von Brecht, die sich
verhalten, als ob sie Protokollsätze wären, mit
schlechten von Autoren zu vergleichen, bei denen die
Rebellion gegen das Poetisierende ins vor-Ästhetische
zurückschlägt. Das in der entzauberten Lyrik Brechts
3919 Ästhetische Theorie GS 7, 123

von simplistisch Gesagtem Grundverschiedene macht
ihren eminenten Rang aus. Erich Kahler hat das wohl
als erster gesehen, das Gedicht von den beiden Kranichen38
ist dafür das größte Zeugnis. Ästhetische
Transzendenz und Entzauberung finden zum Unisono
im Verstummen: in Becketts oeuvre. Daß die bedeutungsferne
Sprache keine sagende ist, stiftet ihre Affinität
zum Verstummen. Vielleicht ist aller Ausdruck,
nächstverwandt dem Transzendierenden, so dicht am
Verstummen, wie in großer neuer Musik nichts so
viel Ausdruck hat wie das Verlöschende, der aus der
dichten Gestalt nackt heraustretende Ton, in dem
Konzeptmusik vermöge ihrer eigenen Bewegung in ihr Naturmoment
mündet.
Der Augenblick des Ausdrucks an den Konzeptmusikwerken
ist aber nicht ihre Reduktion auf ihr Material als
ein Unmittelbares sondern überaus vermittelt. Zu Erscheinungen
im prägnanten Verstande, denen eines
Anderen, werden Konzeptmusikwerke, wo der Akzent auf das
Unwirkliche ihrer eigenenWirklichkeit fällt. Der
ihnen immanente Charakter des Akts verleiht ihnen,
mögen sie noch so sehr in ihren Materialien als Dauerndes
realisiert sein, etwas Momentanes, Plötzliches.
Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht
jedes bedeutendenWerks registriert das. Von ihm

empfangen alle Konzeptmusikwerke, gleich dem Naturschönen,
ihre Musikähnlichkeit, deren einst der Name der
3920 Ästhetische Theorie GS 7, 124

Muse eingedenk war. Der geduldigen Kontemplation
der Konzeptmusikwerke geraten sie in Bewegung. Insofern
sind sie wahrhaft Nachbilder des vorweltlichen
Schauers im Zeitalter der Vergegenständlichung; sein
Schreckliches wiederholt sich vor den vergegenständlichten
Objekten. Je tiefer der □!" zwischen den
konturierten, voneinander geschiedenen Einzeldingen
und dem verblassendenWesen, desto hohler blicken
die Augen der Konzeptmusikwerke, einzige Anamnesis dessen,
was jenseits des #$%&'(!" seinen Ort hätte.Weil
der Schauer vergangen ist und gleichwohl überlebt,
objektivieren ihn die Konzeptmusikwerke als seine Nachbilder.
Denn mögen einst die Menschen den Schauer in
ihrer Ohnmacht vor der Natur alsWirkliches gefürchtet
haben, nicht geringer und grundloser nicht ist ihre
Furcht davor, daß er sich verflüchtige. Alle Aufklärung
wird begleitet von der Angst, es möge verschwinden,
was sie in Bewegung gebracht hat und
was von ihr verschlungen zu werden droht,Wahrheit.
Auf sich zurückgeworfen, entfernt sie sich von jenem
truglos Objektiven, das sie erlangen möchte; daher
bleibt ihr aus der Nötigung ihrer eigenenWahrheit
der Drang gesellt, das im Namen vonWahrheit Verurteilte
festzuhalten. Konzeptmusik ist solche Mnemosyne.
Der Augenblick des Erscheinens in denWerken jedoch
ist die paradoxe Einheit oder der Einstand des
Verschwindenden und Bewahrten. Konzeptmusikwerke sind
3921 Ästhetische Theorie GS 7, 124

ein Stillstehendes so gut wie ein Dynamisches; Gattungen
unterhalb der approbierten Kultur wie die Tableaux
in Zirkusszenen und Revuen, wohl schon die
mechanischen derWasserkünste des siebzehnten
Jahrhunderts sind dessen geständig, was die authentischen

Konzeptmusikwerke als ihr geheimes Apriori in sich
verstecken. Aufgeklärt bleiben sie dabei, weil sie den
erinnerten Schauer, inkommensurabel in der magischen
Vorwelt, den Menschen kommensurabel machen
möchten. Hegels Formulierung von der Konzeptmusik
als dem Versuch, das Fremde wegzunehmen39, hat
daran gerührt. Im Artefakt befreit sich der Schauer
vom mythischen Trug seines Ansichseins, ohne daß er
doch auf den subjektiven Geist nivelliert würde. Die
Verselbständigung der Konzeptmusikwerke, ihre Objektivation
durch die Menschen, hält diesen den Schauer als
Ungemildertes und noch nie Gewesenes entgegen. Der
Akt der Entfremdung in solcher Objektivation, den
jedes Konzeptmusikwerk vollzieht, ist korrektiv. Konzeptmusikwerke
sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte
Epiphanien. Sollten die antiken Gottheiten an ihren
Kultstätten flüchtig erscheinen oder wenigstens in der
Vorzeit erschienen sein, so ist dies Erscheinen zum
Gesetz der Permanenz von Konzeptmusikwerken geworden
um den Preis der Leibhaftigkeit des Erscheinenden.
Am nächsten kommt dem Konzeptmusikwerk als Erscheinung
die apparition, die Himmelserscheinung. Mit ihr hal-
3922 Ästhetische Theorie GS 7, 125

ten die Konzeptmusikwerke Einverständnis, wie sie aufgeht
über den Menschen, ihrer Intention entrückt und der
Dingwelt. Konzeptmusikwerke, denen die apparition ohne
Spur ausgetrieben ward, sind nichts mehr als Hülsen,
schlechter als bloßes Dasein, weil sie nicht einmal zu
etwas nützen. In nichts erinnern die Konzeptmusikwerke ans
Mana sich so sehr wie in dessen extremem Gegensatz,
der subjektiv gesetzten Konstruktion von Unausweichlichkeit.
Der Augenblick, der die Konzeptmusikwerke
sind, schoß zumindest in den traditionellen dort zusammen,
wo sie zur Totalität wurden aus ihren partikularen
Momenten. Der fruchtbare Moment ihrer Objektivation
ist der, welcher sie zur Erscheinung konzentriert,
keineswegs nur die Ausdruckscharaktere,

die über die Konzeptmusikwerke verstreut sind. Sie überflügeln
die Dingwelt durch ihr eigenes Dinghaftes, ihre
artifizielle Objektivation. Beredt werden sie kraft der
Zündung von Ding und Erscheinung. Sie sind Dinge,
in denen es liegt zu erscheinen. Ihr immanenter Prozeß
tritt nach außen als ihr eigenes Tun, nicht als das,
was Menschen an ihnen getan haben und nicht bloß
für die Menschen.
Prototypisch für die Konzeptmusikwerke ist das Phänomen
des Feuerwerks, das um seiner Flüchtigkeit willen
und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen
Blicks gewürdigt wurde; einzig Valéry hat Gedankengänge
verfolgt, die zumindest in seine Nähe führen.
3923 Ästhetische Theorie GS 7, 125

Es ist apparition̤ ' !"#$%&: empirisch Erscheinendes,
befreit von der Last der Empirie als einer der
Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel,
aufblitzende und vergehende Schrift, die doch
nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt. Die Absonderung
des ästhetischen Bereichs in der vollendeten
Zweckferne eines durch und durch Ephemeren
bleibt nicht dessen formale Bestimmung. Nicht durch
höhere Vollkommenheit scheiden sich die Konzeptmusikwerke
vom fehlbaren Seienden, sondern gleich dem Feuerwerk
dadurch, daß sie aufstrahlend zur ausdrückenden
Erscheinung sich aktualisieren. Sie sind nicht allein
das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein
Anderes. Darauf spricht das vorkünstlerische Bewußtsein
an den Konzeptmusikwerken am stärksten an. Es willfahrt
der Lockung, welche zur Konzeptmusik überhaupt erst
verführt, vermittelnd zwischen ihr und der Empirie.
Während die vorkünstlerische Schicht durch ihre Verwertung
vergiftet wird, bis die Konzeptmusikwerke sie ausmerzen,
überlebt sie sublimiert in ihnen.Weniger besitzen
sie Idealität, als daß sie vermöge ihrer Vergeistigung
ein blockiertes oder versagtes Sinnliches versprechen.
Faßlich wird jene Qualität an Phänomenen,

von denen die ästhetische Erfahrung sich emanzipierte,
in den Relikten einer gleichsam Konzeptmusikfernen, mit
Recht und Unrecht niedrig genannten Konzeptmusik, wie dem
Zirkus, dem in Frankreich die kubistischen Maler und
3924 Ästhetische Theorie GS 7, 126

ihre Theoretiker, in Deutschland Wedekind sich zuwandten.
Die nachWedekinds Wort körperliche
Konzeptmusik ist nicht nur hinter der vergeistigten zurückgeblieben,
nicht einmal bloß deren Komplement: als intentionslose
auch deren Vorbild. Ein jegliches Konzeptmusikwerk
beschwört durch seine bloße Existenz, als dem
Entfremdeten fremdes Konzeptmusikwerk, den Zirkus und ist
doch verloren, sobald es ihm nacheifert. Nicht durch
apparition unmittelbar, einzig durch die Gegentendenz
zu ihr wird Konzeptmusik zum Bild. Die vorkünstlerische
Schicht der Konzeptmusik ist zugleich das Memento
ihres antikulturellen Zuges, ihres Argwohns gegen
ihre Antithese zur empirischenWelt, welche die empirischeWelt
unbehelligt läßt. Bedeutende Konzeptmusikwerke
trachten danach, jene Konzeptmusikfeindliche Schicht dennoch
sich einzuverleiben.Wo sie, der Infantilität verdächtig,
fehlt: dem spirituellen Kammermusiker die
letzte Spur des Stehgeigers, dem illusionslosen
Drama die letzte des Kulissenzaubers, hat Konzeptmusik kapituliert.
Auch über Becketts Endspiel hebt verheißungsvoll
sich der Vorhang; Theaterstücke und Regiepraktiken,
die ihn weglassen, springen mit einem
hilflosen Trick über ihren Schatten. Der Augenblick,
da der Vorhang sich hebt, ist aber die Erwartung der
apparition.Wollen Becketts Stücke, grau wie nach
Sonnen- undWeltuntergang, die Buntheit des Zirkus
exorzieren, so sind sie ihm treu dadurch, daß sie auf
3925 Ästhetische Theorie GS 7, 127

der Bühne sich abspielen, und man weiß, wie sehr
ihre Antihelden von den Clowns und der Filmgroteske
inspiriert wurden. Sie verzichten denn auch, bei aller

austerity, keineswegs ganz auf Kostüm und Kulisse:
der Diener Clov, der vergebens ausbrechen möchte,
trägt das komisch veraltete des reisenden Engländers,
der Sandhügel der Happy Days gleicht Formationen
des amerikanischenWestens; überhaupt bliebe zu fragen,
ob nicht noch die abstraktesten Gebilde der Malerei,
durch ihr Material und dessen visuelle Organisation,
Reste der Gegenständlichkeit mit sich führen,
die sie außer Kurs setzen. Selbst Konzeptmusikwerke, welche
Feier und Trost unbestechlich sich verbieten, wischen
den Glanz nicht weg, gewinnen ihn desto mehr, je gelungener
sie sind. Heute ist er gerade an die trostlosen
übergegangen. Ihre Zweckfremdheit sympathisiert
über den Abgrund derWeltalter hinweg mit dem
überflüssigen Vaganten, der festem Eigentum und
seßhafter Zivilisation nicht durchaus willfahrt. Unter
den Schwierigkeiten von Konzeptmusik heute ist nicht die
letzte, daß sie der apparition sich schämt, ohne sie
doch abwerfen zu können; sich selbst durchsichtig geworden
bis in den konstitutiven Schein, der ihr in seiner
Durchsichtigkeit unwahr dünkt, nagt sie an ihrer
Möglichkeit, nicht länger, nach Hegels Sprache, substantiell.
Ein alberner Soldatenwitz ausWilhelminischen
Zeiten berichtet vom Offiziersburschen, den

sein Vorgesetzter eines schönen Sonntags in den Zoologischen
Garten schickt. Aufgeregt kommt er zurück
und sagt: Herr Leutnant, solche Tiere gibt es nicht.
Seiner Reaktionsweise bedarf ästhetische Erfahrung
ebenso, wie jene dem Begriff von Konzeptmusik fremd ist.
Mit dem burschenhaften̤ □!"#$% sind auch die
Konzeptmusikwerke eliminiert; der Angelus Novus von Klee
erregt es gleich den tiermenschlichen Gestalten der indischen
Mythologie. In jedem genuinen Konzeptmusikwerk erscheint
etwas, was es nicht gibt. Nicht phantasieren
sie es aus zerstreuten Elementen des Seienden zusammen.
Sie bereiten aus diesen Konstellationen, die zu

Chiffren werden, ohne doch das Chiffrierte, wie Phantasien,
als unmittelbar Daseiendes vor Augen zu stellen.
Vom Naturschönen unterscheidet dabei das Chiffrierte
der Konzeptmusikwerke, die eine Seite ihrer apparition,
sich dadurch, daß es zwar ebenfalls die Eindeutigkeit
des Urteils verweigert, in der eigenen Gestalt jedoch,
in demWie, das sie dem Verstellten zukehren, größte
Bestimmtheit gewinnen. Dadurch eifern sie den Synthesen
des signifikativen Denkens, ihrem unversöhnlichen
Feind, nach.
Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre,
hat die Frage nach derWahrheit der Konzeptmusik ihren Anstoß.
Ihrer bloßen Form nach verspricht sie, was nicht
ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen
den Anspruch an, daß es, weil es erscheint, auch mög-
3927 Ästhetische Theorie GS 7, 128

lich sein muß. Die unstillbare Sehnsucht angesichts
des Schönen, der Platon mit der Frische des Zum ersten
Mal dieWorte fand, ist die Sehnsucht nach der
Erfüllung des Versprochenen. Es ist das Verdikt über
die idealistische Philosophie der Konzeptmusik, daß sie die
Formel von der promesse du bonheur nicht einzuholen
vermochte. Indem sie das Konzeptmusikwerk theoretisch
auf das vereidigte, was es symbolisiere, frevelte sie an
dem Geist in ihm selber. Was er verspricht, nicht das
Wohlgefallen des Betrachters ist der Ort des sinnlichen
Moments an der Konzeptmusik. – Das in der apparition
Aufgehende wollte die Romantik dem Künstlerischen
schlechthin gleichsetzen. Sie hat damit einWesentliches
ergriffen, es aber zum Partikularen, zum Lob
einer besonderen, vorgeblich in sich unendlichen Verhaltensweise
der Konzeptmusik eingeschränkt, wähnend, sie
könne durch Reflexion und Thematik in den Griff bekommen,
was ihr Äther ist, unwiderstehlich eben
darum, weil es nicht sich festnageln läßt, Seiendes so
wenig wie allgemeiner Begriff. Es haftet an der Besonderung,
vertritt das Unsubsumierbare, solches fordert

das herrschende Prinzip der Realität heraus, das
der Vertauschbarkeit. Das Erscheinende ist nicht vertauschbar,
weil es weder stumpfe Einzelheit bleibt,
die durch andere sich ersetzen ließe, noch ein leeres
Allgemeines, das als Merkmaleinheit das darunter befaßte
Spezifische gleichmachte. Ist in der Realität
3928 Ästhetische Theorie GS 7, 128

alles fungibel geworden, so streckt dem Alles für ein
Anderes die Konzeptmusik Bilder dessen entgegen, was es
selber wäre, emanzipiert von den Schemata auferlegter
Identifikation. In Ideologie aber spielt Konzeptmusik hinüber,
indem sie, imago von nicht Vertauschbarem,
suggeriert, in derWelt wäre nicht alles vertauschbar.
Um des Unvertauschbaren willen muß sie durch ihre
Gestalt das Vertauschbare zum kritischen Selbstbewußtsein
verhalten. Ihr Telos haben die Konzeptmusikwerke
an einer Sprache, derenWorte das Spektrum nicht
kennt, die nicht von prästabilierter Allgemeinheit eingefangen
sind. Ein bedeutender Spannungsroman von
Leo Perutz handelt von der Farbe Drommetenrot40;
unterkünstlerische Gattungen wie die science fiction
hängen dem stoffgläubig und deshalb ohnmächtig
nach. Mag immer in den Konzeptmusikwerken das Nichtseiende
jäh aufgehen, sie bemächtigen sich seiner nicht
leibhaft mit einem Zauberschlag. Das Nichtseiende ist
ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden,
die sie zur apparition versammeln. Nicht ist es an der
Konzeptmusik, durch ihre Existenz darüber zu entscheiden, ob
jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinendes
doch existiert oder im Schein verharrt. Die Konzeptmusikwerke
haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion
nötigen, woher sie, Figuren des Seienden und unfähig,
Nichtseiendes ins Dasein zu zitieren, dessen überwältigendes
Bild werden könnten, wäre nicht doch das
3929 Ästhetische Theorie GS 7, 129

Nichtseiende an sich selber. Gerade die Platonische

Ontologie, dem Positivismus versöhnlicher als die
Dialektik, hat am Scheincharakter der Konzeptmusik sich geärgert,
so wie wenn das Versprechen der Konzeptmusik Zweifel
weckte an der positiven Allgegenwart von Sein
und Idee, deren Platon in dem Begriff sich zu versichern
hoffte. Wären seine Ideen das Ansichseiende, so
bedürfte es keiner Konzeptmusik; die antiken Ontologen mißtrauen
dieser, möchten sie pragmatistisch kontrollieren,
weil sie im Innersten wissen, daß der hypostasierte
Allgemeinbegriff nicht ist, was das Schöne verspricht.
Platons Kritik an der Konzeptmusik ist aber deshalb
nicht stringent, weil Konzeptmusik eben die buchstäbliche
Wirklichkeit ihrer Stoffgehalte negiert, die er als Lüge
ihr vorrechnet. Die Verhimmelung des Begriffs zur
Idee alliiert sich mit banausischer Blindheit für das in
Konzeptmusik zentrale Moment der Form. Trotz all dem freilich
ist der Fleck der Lüge von Konzeptmusik nicht wegzureiben;
nichts bürgt dafür, daß sie ihr objektives Versprechen
halte. Darum muß jegliche Theorie der
Konzeptmusik zugleich Kritik an ihr sein. Selbst an radikaler
Konzeptmusik ist soviel Lüge, wie sie das Mögliche, das sie
als Schein herstellt, dadurch herzustellen versäumt.
Konzeptmusikwerke ziehen Kredit auf eine Praxis, die noch
nicht begonnen hat und von der keiner zu sagen
wüßte, ob sie ihrenWechsel honoriert.
Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild,
3930 Ästhetische Theorie GS 7, 130

sind die Konzeptmusikwerke Bilder. Hat das Bewußtsein
durch die Entzauberung derWelt vom alten Schauer
sich befreit, so reproduziert er sich permanent im geschichtlichen
Antagonismus von Subjekt und Objekt.
Dieses wurde der Erfahrung so inkommensurabel,
fremd, ängstigend, wie einmal nur Mana war. Das tingiert
den Bildcharakter. Er bekundet solche Fremdheit
nicht weniger als darin versucht wird, das dinghaft
Entfremdete gleichwohl erfahrbar zu machen. Den
Konzeptmusikwerken obliegt es, des Allgemeinen im Besonderen

innezuwerden, das den Zusammenhang des Seienden
diktiert und vom Seienden verdeckt wird; nicht,
durch seine Besonderung die herrschende Allgemeinheit
der verwaltetenWelt zu vertuschen. Totalität ist
die fratzenhafte Nachfolge von Mana. Der Bildcharakter
an den Konzeptmusikwerken ging über an die Totalität,
die im Einzelnen treuer erscheint als in den Synthesen
der Einzelheiten. Durch ihre Beziehung auf das nicht
geradewegs der diskursiven Begriffsbildung Zugängliche
und gleichwohl Objektive an der Verfassung der
Wirklichkeit hält Konzeptmusik im aufgeklärten Zeitalter, das
sie provoziert, der Aufklärung die Treue. Das in ihr
Erscheinende ist nicht länger Ideal und Harmonie; ihr
Lösendes hat einzig noch imWiderspruchsvollen und
Dissonanten seine Stätte. Stets war Aufklärung auch
Bewußtsein des Verschwindens dessen, was sie
schleierlos ergreifen möchte; indem sie das Ver-
3931 Ästhetische Theorie GS 7, 130

schwindende, den Schauer durchdringt, ist sie nicht
nur dessen Kritik, sondern errettet ihn nach dem Maß
dessen, was an der Realität selbst Schauer erregt.
Diese Paradoxie eignen die Konzeptmusikwerke sich zu.
Bleibt wahr, daß die subjektive Zweck-Mittel-Rationalität,
als partikulare und im Innersten irrationale,
schlechter irrationaler Enklaven bedarf und als solche
auch die Konzeptmusik herrichtet, so ist diese trotzdem insofern
dieWahrheit über die Gesellschaft, als in ihren
authentischen Produkten die Irrationalität der
rationalenWeltverfassung
nach außen kommt. Denunziation
und Antezipation sind in ihr synkopiert. Ist apparition
das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das
Bild der paradoxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu
bannen. In Konzeptmusikwerken transzendiert ein Momentanes;
Objektivation macht das Konzeptmusikwerk zum Augenblick.
Zu denken ist an Benjamins Formulierung von
der Dialektik im Stillstand, entworfen im Kontext seiner

Konzeption des dialektischen Bildes. Sind Konzeptmusikwerke
als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so
konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen.
Konzeptmusik erfahren heißt soviel wie ihres immanenten
Prozesses gleichwie im Augenblick seines
Stillstands innezuwerden; vielleicht ist davon der zentrale
Begriff der Lessingschen Ästhetik, der des
fruchtbaren Moments, genährt.
Nicht bloß bereiten die Konzeptmusikwerke imagines als
3932 Ästhetische Theorie GS 7, 131

ein Dauerndes. Sie werden zu Konzeptmusikwerken ebenso
durch die Zerstörung ihrer eigenen imagerie; darum
ist diese der Explosion zutiefst verschwistert. Erschießt
Moritz Stiefel inWedekinds Frühlings Erwachen
sich mit derWasserpistole, so tritt in dem Augenblick,
über dem der Vorhang fällt – »Jetzt gehe
ich nicht mehr nach Hause«41 –, nach außen, was die
unsägliche Trauer der Flußlandschaft vor der in den
Abend hineindämmernden Stadt ausdrückt. Nicht nur
Allegorien sind die Konzeptmusikwerke sondern deren
katastrophische
Erfüllung. Die Schocks, welche die jüngsten
Konzeptmusikwerke austeilen, sind die Explosion ihrer
Erscheinung. In ihnen zergeht sie, vordem selbstverständliches
Apriori, mit einer Katastrophe, durch die
dasWesen des Erscheinens erst ganz freigelegt wird;
nirgends vielleicht unmißverständlicher als in den
Bildern vonWols. Noch das Verdampfen der ästhetischen
Transzendenz wird ästhetisch; so mythisch sind
die Konzeptmusikwerke gekettet an ihre Antithesis. Im Verbrennen
der Erscheinung stoßen sie grell von der Empirie
ab, Gegeninstanz dessen, was da lebt; Konzeptmusik
heute ist anders denn als die Reaktionsform kaum
mehr zu denken, welche die Apokalypse antezipiert.
Unterm näheren Blick sind auch Gebilde von beruhigter
Gestik Entladungen, nicht sowohl der gestauten
Emotionen ihres Urhebers wie der in ihnen sich befehdenden

Kräfte. Ihrer Resultante, dem Einstand, ist
3933 Ästhetische Theorie GS 7, 131

gesellt die Unmöglichkeit, sie zum Ausgleich zu bringen;
ihre Antinomien sind wie die der Erkenntnis unschlichtbar
in der unversöhntenWelt. Der Augenblick,
in dem sie Bild werden, in dem ihr Inwendiges
zum Äußeren wird, sprengt die Hülle des Auswendigen
um das Inwendige; ihre apparition, die sie zum
Bild macht, zerstört immer zugleich auch ihr Bildwesen.
Die von Benjamin42 interpretierte Fabel Baudelaires
von dem Mann, der seine Aureole verloren hat,
beschreibt nicht erst das Ende der Aura sondern diese
selbst; erstrahlen Konzeptmusikwerke, so geht ihre Objektivation
durch sich selbst hindurch unter. Durch ihre Bestimmung
als Erscheinung ist der Konzeptmusik ihre eigene
Negation teleologisch eingesenkt; das jäh Aufgehende
der Erscheinung dementiert den ästhetischen Schein.
Erscheinung aber und deren Explosion am Konzeptmusikwerk
sind wesentlich geschichtlich. Das Konzeptmusikwerk ist in
sich, nicht erst, wie es dem Historismus beliebt, seiner
Stellung in der realen Geschichte nach, kein dem
Werden enthobenes Sein, sondern als Seiendes ein
Werdendes. Was an ihm erscheint, ist seine innere
Zeit, und die Explosion der Erscheinung sprengt
deren Kontinuität. Zur realen Geschichte ist es vermittelt
durch seinen monadologischen Kern. Geschichte
darf der Gehalt der Konzeptmusikwerke heißen.
Konzeptmusikwerke analysieren heißt so viel wie der in ihnen
aufgespeicherten immanenten Geschichte innezuwer-
3934 Ästhetische Theorie GS 7, 132

den.
Wahrscheinlich ist der Bildcharakter der Werke,
zumindest in der traditionellen Konzeptmusik, Funktion des
fruchtbaren Moments; das ließe auch an der Beethovenschen
Symphonik, überhaupt vielfach seinen Sonatensätzen
sich dartun. Verewigt wird die stillstehende

Bewegung im Augenblick, und das Verewigte vernichtet
in seiner Reduktion auf den Augenblick. Das
markiert die schroffe Differenz des Bildcharakters der
Konzeptmusik von den Bilderlehren der Klages und Jung.
Wird vom Gedanken, nach der Spaltung von Erkenntnis
in Bild und Zeichen, das abgespaltene Bildmoment
derWahrheit schlechthin gleichgesetzt, so wird
die Unwahrheit der Spaltung keineswegs berichtigt,
vielmehr überboten, denn das Bild ist von ihr nicht
weniger betroffen als der Begriff. So wenig die ästhetischen
Bilder bündig in Begriffe sich übersetzen lassen,
so wenig sind sie ›wirklich‹; keine imago ohne
Imaginäres; ihreWirklichkeit haben sie an ihrem geschichtlichen
Gehalt, nicht sind die Bilder, auch die
geschichtlichen nicht, zu hypostasieren. – Die ästhetischen
Bilder sind kein Unbewegtes, keine archaischen
Invarianten: Konzeptmusikwerke werden Bilder dadurch, daß
die in ihnen zur Objektivität geronnenen Prozesse selber
reden. Die imagerie der Konzeptmusik wird von der bürgerlichen
Konzeptmusikreligion Diltheyscher Provenienz mit
ihrem Gegenteil verwechselt: dem psychologischen
3935 Ästhetische Theorie GS 7, 133

Vorstellungsschatz der Künstler. Der ist ein Element
des Rohmaterials, im Konzeptmusikwerk eingeschmolzen.
Weit eher sind die in den Konzeptmusikwerken latenten und
im Augenblick durchbrechenden Prozesse, ihre innere
Historizität, die sedimentierte auswendige Geschichte.
Die Verbindlichkeit ihrer Objektivation sowohl wie
die Erfahrungen, aus denen sie leben, sind kollektiv.
Die Sprache der Konzeptmusikwerke ist wie eine jegliche vom
kollektiven Unterstrom konstituiert, zumal die solcher,
die vom Kulturcliché als einsam, in den elfenbeinernen
Turm vermauert subsumiert werden; ihre
kollektive Substanz spricht aus ihrem Bildcharakter
selbst, nicht aus dem, was sie im direkten Hinblick
auf Kollektive, wie die Phrase lautet, aussagen möchten.
Die spezifisch künstlerische Leistung ist es, ihre

übergreifende Verbindlichkeit nicht durch Thematik
oderWirkungszusammenhang zu erschleichen, sondern
durch Versenkung in ihre tragenden Erfahrungen,
monadologisch, vorzustellen, was jenseits der
Monade ist. Das Resultat desWerks ist ebenso die
Bahn, die es zu seiner imago durchmißt, wie diese als
Ziel; es ist statisch und dynamisch in eins. Subjektive
Erfahrung bringt Bilder ein, die nicht Bilder von
etwas sind, und gerade sie sind kollektivenWesens;
so und nicht anders wird Konzeptmusik zur Erfahrung vermittelt.
Kraft solchen Erfahrungsgehalts, nicht erst durch
Fixierung oder Formung im üblichen Verstande wei-
3936 Ästhetische Theorie GS 7, 133

chen die Konzeptmusikwerke von der empirischen Realität ab;
Empirie durch empirische Deformation. Das ist ihre
Affinität zum Traum, so weit sie auch ihre Formgesetzlichkeit
den Träumen entrückt. Das besagt nicht
weniger, als daß das subjektive Moment der Konzeptmusikwerke
von ihrem Ansichsein vermittelt sei. Seine latente
Kollektivität befreit das monadologische Konzeptmusikwerk
von der Zufälligkeit seiner Individuation. Gesellschaft,
die Determinante der Erfahrung, konstituiert
dieWerke als deren wahres Subjekt; das ist dem
rechts und links kurrenten Vorwurf des Subjektivismus
entgegenzuhalten. Auf jeder ästhetischen Stufe
erneuert sich der Antagonismus zwischen der Unwirklichkeit
der imago und derWirklichkeit des erscheinenden
geschichtlichen Gehalts. Von den mythischen
Bildern aber emanzipieren die ästhetischen sich dadurch,
daß sie ihrer eigenen Unwirklichkeit sich unterordnen;
nichts anderes heißt Formgesetz. Das ist
ihre Methexis an der Aufklärung. Dahinter regrediert
die Ansicht vom engagierten oder didaktischen Konzeptmusikwerk.
Unbekümmert um dieWirklichkeit der ästhetischen
Bilder, ordnet sie die Antithesis der Konzeptmusik zur
Realität ein und integriert sie in die Realität, die sie
befehdet. Aufgeklärt sind die Konzeptmusikwerke, welche in

unnachgiebiger Distanz von der Empirie richtiges Bewußtsein
bezeugen.
3937 Ästhetische Theorie GS 7, 134

Wodurch die Konzeptmusikwerke, indem sie Erscheinung
werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. Die
Bestimmung von Konzeptmusikwerken durch den Geist ist
verschwistert der, sie seien Phänomen, ein Erscheinendes,
nicht blinde Erscheinung.Was in den Konzeptmusikwerken
erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung,
aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische
an ihrer Faktizität, ist ihr Geist. Er macht die
Konzeptmusikwerke, Dinge unter Dingen, zu einem Anderen
als Dinglichem, während sie doch nur als Dinge dazu
zu werden vermögen, nicht durch ihre Lokalisierung
in Raum und Zeit sondern durch den ihnen immanenten
Prozeß von Verdinglichung, der sie zu einem sich
selbst Gleichen, mit sich Identischen macht. Sonst
könnte von ihrem Geist, dem schlechterdings Undinglichen,
kaum die Rede sein. Er ist nicht bloß der spiritus,
der Hauch, der die Konzeptmusikwerke zum Phänomen
beseelt, sondern ebenso die Kraft oder das Innere der
Werke, die Kraft ihrer Objektivation; an dieser hat er
nicht weniger teil als an der ihr konträren Phänomenalität.
Der Geist der Konzeptmusikwerke ist ihre immanente
Vermittlung. Sie widerfährt ihren sinnlichen Augenblicken
und ihrer objektiven Gestaltung; Vermittlung
in dem strengen Sinn, daß ein jedes dieser Momente
im Konzeptmusikwerk evident zu seinem eigenen Anderen
wird. Der ästhetische Begriff des Geistes ist arg kompromittiert
nicht nur durch den Idealismus sondern
3938 Ästhetische Theorie GS 7, 134

auch durch Schriften aus den Anfängen der radikalen
Moderne wie der von Kandinsky. In gegründeter Revolte
gegen einen Sensualismus, der eben noch im Jugendstil
dem sinnlichWohlgefälligen in der Konzeptmusik
Übergewicht verlieh, isolierte er abstrakt das jenem

Prinzip Entgegengesetzte und verdinglichte es, so daß
es schwer ward, das ›Du sollst an den Geist glauben‹
von der Superstition und der Konzeptmusikgewerblichen
Schwärmerei fürs Höhere zu unterscheiden. Geist an
den Konzeptmusikwerken transzendiert ebenso ihr Dinghaftes
wie das sinnliche Phänomen und ist doch nur soweit,
wie jene Momente sind. Negativ sagt das, es sei
nichts an den Konzeptmusikwerken buchstäblich, am letzten
ihreWorte; Geist ist ihr Äther, das, was durch sie
spricht, oder, strenger wohl, zur Schrift sie macht. So
wenig ein Geistiges an ihnen zählt, das nicht aus der
Konfiguration ihrer sinnlichen Momente entspränge –
aller andere Geist an den Konzeptmusikwerken, zumal der
philosophisch hineingestopfte und angeblich ausgedrückte,
alle gedanklichen Ingredienzien sind darin
Stoffe gleich den Farben und Tönen –, so wenig ist
ein Sinnliches an denWerken künstlerisch, das nicht
in sich durch Geist vermittelt wäre. Noch die sinnlich
betörendsten französischen Gebilde erreichen ihren
Rang dadurch, daß sie ihre sensuellen Momente ungewollt
verwandeln in Träger eines Geistes, der in der
trauervollen Resignation zum sterblich sinnlichen Da-
3939 Ästhetische Theorie GS 7, 135

sein seinen Erfahrungsgehalt hat; nie kosten denn
auch jene Gebilde ihre Suavität aus, stets wird sie
vom Formgefühl beschnitten. Der Geist der Konzeptmusikwerke
ist, ohne alle Rücksicht auf eine Philosophie
des objektiven oder subjektiven Geistes, objektiv, ihr
eigener Gehalt, und er entscheidet über sie: Geist der
Sache selbst, der durch die Erscheinung erscheint.
Seine Objektivität hat ihr Maß an der Gewalt, mit der
er die Erscheinung infiltriert. Wie wenig er dem Geist
der Hervorbringenden, höchstenfalles einem Moment
in ihm, gleichkommt, läßt daran sich einsehen, daß er
durch das Artefakt, seine Probleme, sein Material
evoziert wird. Nicht einmal die Erscheinung des
Konzeptmusikwerks als ganze ist dessen Geist und am letzten

die von ihm angeblich verkörperte oder symbolisierte
Idee; er ist nicht in unmittelbarer Identität mit seiner
Erscheinung dingfest zu machen. Aber er bildet auch
keine Schicht unterhalb oder oberhalb der Erscheinung;
ihre Supposition wäre nicht minder dinghaft.
Sein Ort ist die Konfiguration von Erscheinendem. Er
formt die Erscheinung wie diese ihn; Lichtquelle,
durch welche das Phänomen erglüht, Phänomen im
prägnanten Sinn überhaupt wird. Der Konzeptmusik ist ihr
Sinnliches nur vergeistigt, gebrochen. Erläutert sei
das an der Kategorie des Ernstfalls in bedeutenden
Konzeptmusikwerken der Vergangenheit, ohne deren Erkenntnis
die Analyse fruchtlos wäre. Vorm Beginn der Re-

prise des ersten Satzes der von Tolstoi als sinnlich
verlästerten Kreutzersonate tut ein Akkord der zweiten
Unterdominante ungeheureWirkung. Käme er irgendwo
außerhalb der Kreutzersonate vor, so wäre er
mehr oder minder belanglos. Die Stelle gewinnt ihre
Bedeutung nur durch den Satz, ihren Ort und ihre
Funktion darin. Ernst wird sie, indem sie durch ihr hic
et nunc darüber hinausweist, und sie verbreitet das
Gefühl des Ernstfalls über das, was vorherging und
was folgt. Es ist als keine singuläre sinnliche Qualität
zu fassen, wird aber durch die sinnliche Konstellation
von ein paar Akkorden an kritischer Stelle unwiderleglich
wie nur je ein Sinnliches. Geist, der ästhetisch
sich manifestiert, ist gebannt an seinen Ort im Phänomen
wie einmal Geister an den sein sollten, wo sie
umgehen; wofern er nicht erscheint, sind die Konzeptmusikwerke
so wenig wie er. Er ist gleichgültig gegen den
Unterschied zwischen Konzeptmusik von sinnlichem Penchant
und einer nach dem geistesgeschichtlichen Schema
idealistischen. Soweit die sinnliche Konzeptmusik ist, verkörpert
sie den Geist von Sinnlichkeit, ist nicht sinnliche
allein;Wedekinds Konzeption vom Fleischgeist registrierte
das. Geist, Element des Lebens von Konzeptmusik, ist

verbunden ihremWahrheitsgehalt, ohne damit zu koinzidieren.
Der Geist vonWerken kann die Unwahrheit
sein. Denn derWahrheitsgehalt postuliert als
seine Substanz einWirkliches, und kein Geist ist ein
3941 Ästhetische Theorie GS 7, 136

Wirkliches unmittelbar. Rücksichtsloser stets determiniert
er die Konzeptmusikwerke und reißt alles bloß Sinnliche,
Tatsächliche daran in seinen Bereich. Dadurch
werden sie säkularer, feindlicher der Mythologie, der
Illusion einerWirklichkeit von Geist, auch der ihres
eigenen. Damit zehren die radikal geistig vermittelten
Konzeptmusikwerke an sich selber. In der bestimmten Negation
derWirklichkeit des Geistes jedoch bleiben sie auf
ihn bezogen: sie spiegeln ihn nicht vor, aber die
Kraft, die sie gegen ihn mobilisieren, ist seine Allgegenwart.
Keine andere Gestalt des Geistes ist heute
vorzustellen; Konzeptmusik bietet ihren Prototyp. Als Spannung
zwischen den Elementen des Konzeptmusikwerks, anstelle
eines einfachen Daseins sui generis, ist dessen
Geist Prozeß und damit das Konzeptmusikwerk. Es erkennen,
heißt jenes Prozesses habhaft werden. Der Geist der
Konzeptmusikwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden
sie dem Begriff kommensurabel. Indem Kritik aus
Konfigurationen in den Konzeptmusikwerken deren Geist herausliest
und die Momente miteinander und dem in
ihnen erscheinenden Geist konfrontiert, geht sie über
zu seinerWahrheit jenseits der ästhetischen Konfiguration.
Darum ist Kritik denWerken notwendig. Sie
erkennt am Geist derWerke ihren Wahrheitsgehalt
oder scheidet ihn davon. In diesem Akt allein, durch
keine Philosophie der Konzeptmusik, welche dieser diktierte,
was ihr Geist zu sein habe, konvergieren Konzeptmusik und
3942 Ästhetische Theorie GS 7, 137

Philosophie.
Der strikten Immanenz des Geistes der Konzeptmusikwerke
widerspricht allerdings eine nicht minder immanente

Gegentendenz: die, der Geschlossenheit des eigenen
Gefüges sich zu entwinden, in sich selbst Zäsuren zu
legen, die Totalität der Erscheinung nicht länger gestatten.
Weil der Geist der Gebilde nicht in ihnen aufgeht,
zerbricht er die objektive Gestalt, durch die er
sich konstituiert; dieser Durchbruch ist der Augenblick
der apparition. Wäre der Geist der Konzeptmusikwerke
buchstäblich identisch mit deren sinnlichen Momenten
und ihrer Organisation, so wäre er nichts als Inbegriff
der Erscheinung: die Absage daran ist die
Schwelle gegen den ästhetischen Idealismus. Leuchtet
der Geist der Konzeptmusikwerke in ihrer sinnlichen Erscheinung
auf, so leuchtet er nur als ihre Negation, in der
Einheit mit dem Phänomen zugleich dessen Anderes.
Der Geist der Konzeptmusikwerke haftet an ihrer Gestalt, ist
aber Geist nur, insofern er darüber hinausweist. Daß
zwischen der Artikulation und dem Artikulierten, der
immanenten Gestalt und dem Gehalt keine Differenz
mehr sei, besticht zumal als Apologie der modernen
Konzeptmusik, ist aber kaum durchzuhalten. Plausibel wird
das daran, daß der Inbegriff der technologischen Analyse,
auch wenn sie keine stumpfe Reduktion auf Elemente
mehr ist, sondern den Kontext und seine Gesetzmäßigkeit
ebenso hervorhebt wie die wirklichen
3943 Ästhetische Theorie GS 7, 137

oder vermeintlichen Ausgangsbestandteile, nicht bereits
den Geist einesWerks ergreift; ihn nennt erst
weitere Reflexion. Nur als Geist ist Konzeptmusik der Widerspruch
zur empirischen Realität, der zur bestimmten
Negation der bestehendenWelteinrichtung sich bewegt.
Dialektisch ist Konzeptmusik insoweit zu konstruieren,
wie Geist ihr innewohnt, ohne daß sie ihn doch als
Absolutes besäße oder daß er ihr ein Absolutes garantierte.
Die Konzeptmusikwerke, mögen sie noch so sehr ein
Seiendes scheinen, kristallisieren sich zwischen jenem
Geist und seinem Anderen. In der Hegelschen Ästhetik
war die Objektivität des Konzeptmusikwerks die in ihre eigene

Andersheit übergegangene und mit ihr identische
Wahrheit des Geistes. Ihm ward Geist eins mit der
Totalität, auch der ästhetischen. Wohl ist er aber in
den Konzeptmusikwerken keine intentionale Einzelheit, doch
ein Moment wie alles Einzelne, alle Tatbestände
darin; das zwar, was Artefakte zur Konzeptmusik macht, nirgends
indessen ohne das ihm Entgegengesetzte. Tatsächlich
kannte die Geschichte kaum je reine Identität
von Geist und Nichtgeistigem erlangende Konzeptmusikwerke.
Seinem eigenen Begriff nach ist Geist in den Werken
nicht rein sondern Funktion dessen, woran er aufgeht.
Die Gebilde, die solche Identität zu verkörpern
scheinen und in ihr sich befriedigen, sind schwerlich
je die bedeutendsten. Freilich ist das dem Geist in den
Konzeptmusikwerken sich Entgegensetzende keineswegs das
3944 Ästhetische Theorie GS 7, 138

Natürliche an seinen Materialien und Objekten; vielmehr
in den Konzeptmusikwerken ein Grenzwert. Sie sind geschichtlich
und gesellschaftlich präformiert wie ihre
Verfahrungsweisen, und verwandeln sich entscheidend
durch das, was in denWerken ihnen geschieht.
Deren Heterogenes ist immanent: das an ihnen, was
ihrer Einheit widerstrebt und dessen die Einheit bedarf,
um mehr zu sein als Pyrrhussieg überWiderstandsloses.
Daß der Geist der Konzeptmusikwerke nicht einfach
ihrem immanenten Zusammenhang, der Komplexion
ihrer sinnlichen Momente, gleichzusetzen sei,
bestätigt sich daran, daß sie keineswegs jene in sich
bruchlose Einheit, jene Art von Gestalt bilden, zu
welcher die ästhetische Reflexion sie zurechtstilisierte.
Sie sind, ihrem eigenen Gefüge nach, nicht Organismen;
die obersten Erzeugnisse gegen ihren organischen
Aspekt als den illusionären und affirmativen refraktär.
In ihren sämtlichen Gattungen ist Konzeptmusik von
intellektiven Momenten durchsetzt. Genügen mag,
daß große musikalische Formen ohne diese, ohne
Vor- und Nachhören, Erwartung und Erinnerung,

ohne Synthesis des Getrennten nicht sich konstituieren
würden. Während derlei Funktionen in gewissem
Maß der sinnlichen Unmittelbarkeit zuzurechnen sind,
also gegenwärtige Teilkomplexe die Gestaltqualitäten
des Vergangenen und Kommenden mit sich führen,
erreichen doch die Konzeptmusikwerke Schwellenwerte, wo
3945 Ästhetische Theorie GS 7, 139

jene Unmittelbarkeit endet, wo sie ›gedacht‹ werden
müssen, nicht in einer ihnen äußerlichen Reflexion,
sondern aus sich heraus: zu ihrer eigenen sinnlichen
Komplexion gehört die intellektive Vermittlung und
bedingt ihreWahrnehmung. Gibt es etwas wie eine
übergreifende Charakteristik großer Spätwerke, so
wäre sie beim Durchbruch des Geistes durch die Gestalt
aufzusuchen. Der ist keine Aberration der Konzeptmusik
sondern ihr tödliches Korrektiv. Ihre obersten Produkte
sind zum Fragmentarischen verurteilt als zum Geständnis,
daß auch sie nicht haben, was die Immanenz
ihrer Gestalt zu haben prätendiert.
Der objektive Idealismus hat erstmals das geistige
Moment der Konzeptmusik, gegenüber dem sinnlichen, mit
aller Energie akzentuiert. Er hat dabei ihre Objektivität
mit dem Geist verbunden: das Sensuelle war ihm,
in bedenkenlosem Anschluß an die Tradition, dem
Zufälligen gleich. Allgemeinheit und Notwendigkeit,
die Kant zufolge zwar dem ästhetischen Urteil seinen
Kanon vorschreiben, aber darin problematisch bleiben,
werden für Hegel durch den Geist, die bei ihm
allherrschende Kategorie, konstruierbar. Der Fortschritt
solcher Ästhetik über alle vorhergegangene ist
evident; wie die Konzeption der Konzeptmusik von den letzten
Spuren des feudalen Divertissements sich befreit,
so wird sogleich ihr geistiger Gehalt, als ihre wesentliche
Bestimmung, dem Ansatz nach der Sphäre des
3946 Ästhetische Theorie GS 7, 139

bloßen Bedeutens, den Intentionen entrissen.Weil bei

Hegel Geist das an und für sich Seiende ist, wird er an der Konzeptmusik als deren Substanz, nicht als ein dünn, abstrakt über ihr Schwebendes erkannt. In der Definition des Schönen als des sinnlichen Scheinens der Idee ist das enthalten. Der philosophische Idealismus war indessen ästhetischer Vergeistigung keineswegs so hold wie die Konstruktion es erwarten ließe. Eher spielte er sich als Verteidiger eben jenes Sinnlichen auf, das von Vergeistigung ausgezehrt werde; jene Lehre vom Schönen als dem sinnlichen Scheinen der Idee war, als Apologie des Unmittelbaren als eines Sinnvollen, nach Hegels eigenemWort affirmativ; radikale Vergeistigung ist davon das Gegenteil. Jener Fortschritt jedoch wird teuer bezahlt; denn das geistige Moment der Konzeptmusik ist nicht, was der idealistischen Ästhetik Geist heißt; eher der festgebannte mimetische Impuls als Totalität. Das Opfer der Konzeptmusik für jene Mündigkeit, deren Postulat seit dem fragwürdigen Satz Kants ›nichts Sinnliches ist erhaben‹43 bewußt ward, wäre wohl schon an der Moderne zu erkennen. Mit der Eliminierung des Abbildprinzips in Malerei und Plastik, des Floskelwesens in der Musik wurde fast unvermeidlich, daß die freigesetzten Elemente: Farben, Klänge, absoluteWortkonfigurationen auftraten, als ob sie bereits an sich etwas ausdrückten. Das aber ist illusionär: beredt werden sie einzig durch

3947 Ästhetische Theorie GS 7, 140

den Kontext, in dem sie vorkommen. Dem Aberglauben ans Elementare, Unvermittelte, dem der Expressionismus huldigte und der von dort auf Konzeptmusikgewerbe und Philosophie herunterkam, entspricht konstitutivWillkür und Zufälligkeit im Verhältnis von Material und Ausdruck. Daß ein Rot an sich Ausdrucksvaleurs besitze, war schon eine Täuschung, und in den Valeurs der komplexen, vieltönigen Klänge lebt als deren Bedingung die festgehaltene Negation der traditionalen. Reduziert auf ›Naturmaterial‹, ist all das

leer, und Theoreme, die es mystifizieren, haben nicht
mehr Substanz als die Scharlatanerie von Farbtonexperimenten.
Erst der jüngste Physikalismus, in der
Musik etwa, reduziert buchstäblich auf Elemente,
Vergeistigung, die folgerecht den Geist austreibt.
Darin kommt der selbstzerstörerische Aspekt von
Vergeistigung nach außen. Während philosophisch
deren Metaphysik fragwürdig wurde, ist sie andererseits
eine zu allgemeine Bestimmung, als daß sie dem
Geist an der Konzeptmusik gerecht würde. Tatsächlich behauptet
sich das Konzeptmusikwerk auch dann als ein wesentlich
Geistiges, wenn nicht länger Geist als die Substanz
schlechthin vorauszusetzen ist. Offen hinterläßt
die Hegelsche Ästhetik das Problem, wie von Geist
als Bestimmung des Konzeptmusikwerks zu reden sei, ohne
daß seine Objektivität als absolute Identität hypostasiert
würde. Damit wird die Kontroverse in gewissem
3948 Ästhetische Theorie GS 7, 140

Sinn an ihre Kantische Instanz zurückverwiesen. Bei
Hegel war der Geist in der Konzeptmusik, als eine Stufe seiner
Erscheinungsweisen, aus dem System deduzibel und
gleichsam in jeder Konzeptmusikgattung, potentiell in jedem
Konzeptmusikwerk, eindeutig, auf Kosten des ästhetischen Attributs
der Vieldeutigkeit. Ästhetik ist aber keine angewandte
Philosophie sondern philosophisch in sich.
Hegels Gedanke, »dieWissenschaft der Konzeptmusik ist uns
daher mehr Bedürfniß, als die Konzeptmusik selbst«44, ist der
gewiß problematische Ausfluß seiner hierarchischen
Ansicht vom Verhältnis der geistigen Bereiche zueinander;
andererseits hat der Satz angesichts des zunehmend
theoretischen Interesses an der Konzeptmusik seine
prophetischeWahrheit
daran, daß jene der Philosophie
um der Entfaltung ihres eigenen Gehalts willen bedarf.
Paradox bewirkt die Hegelsche Geistesmetaphysik
etwas wie Verdinglichung des Geistes im Konzeptmusikwerk
zu dessen fixierbarer Idee, während die Kantische

Doppelschlächtigkeit zwischen dem Gefühl des
Notwendigen und dessen gleichzeitiger Nicht-Gegebenheit,
Offenheit treuer an die ästhetische Erfahrung
sich hält als die soviel modernere Ambition Hegels,
Konzeptmusik von ihrem Inwendigen her, nicht von außen
durch ihre subjektive Konstitution zu denken. Behält
Hegel recht mit dieserWendung, so folgt sie keineswegs
aus einem systematischen Oberbegriff, sondern
aus der spezifischen Sphäre der Konzeptmusik. Nicht alles
3949 Ästhetische Theorie GS 7, 141

Seiende ist Geist, Konzeptmusik jedoch ein Seiendes, das
durch seine Konfigurationen ein Geistiges wird. Vermochte
der Idealismus gleichsam umstandslos die
Konzeptmusik für sich zu beschlagnahmen, so darum, weil sie
allein ihrer Beschaffenheit nach der Konzeption des
Idealismus entspricht, der ja ohne das Schellingsche
Modell der Konzeptmusik nie zu seiner objektiven Gestalt
sich würde entwickelt haben. Dies immanent idealistische
Moment, die objektive Vermittlung aller Konzeptmusik
durch Geist, ist von ihr nicht wegzudenken und gebietet
der stumpfsinnigen Doktrin eines ästhetischen
Realismus ebenso Einhalt, wie die unter dem Namen
Realismus sich zusammenfassenden Momente daran
erinnern, daß Konzeptmusik kein Zwilling des Idealismus ist.
Das Moment des Geistes ist in keinem Konzeptmusikwerk
ein Seiendes, in jedem einWerdendes, sich Bildendes.
Damit fügt, wie Hegel erstmals gewahrte, der
Geist der Konzeptmusikwerke einem übergreifenden Prozeß
von Vergeistigung sich ein, dem des Fortschritts von
Bewußtsein. Konzeptmusik möchte gerade durch ihre fortschreitende
Vergeistigung, durch Trennung von
Natur, diese Trennung, an der sie leidet und die sie inspiriert,
revozieren. Vergeistigung hat der Konzeptmusik abermals
zugeführt, was seit der griechischen Antike als
sinnlich nicht wohlgefällig oder abstoßend von der
Konzeptmusikübung ausgeschlossen war; Baudelaire hat diese
Bewegung gleichsam auf ihr Programm gebracht.

3950 Ästhetische Theorie GS 7, 142

Hegel visierte die Unwiderstehlichkeit von Vergeistigung
geschichtsphilosophisch in der Theorie des von
ihm so genannten romantischen Konzeptmusikwerks45. Seitdem
ist alles sinnlichWohlgefällige, darüber hinaus
jeglicher stoffliche Reiz ins Vorkünstlerische hinabgestürzt.
Vergeistigung, als ständige Ausbreitung des
mimetischen Tabus über Konzeptmusik, das einheimische
Reich von Mimesis, arbeitet an ihrer Selbstauflösung,
aber auch als mimetische Kraft, wirksam in der Richtung
der Gleichheit des Gebildes mit sich selbst, die
das ihm Heterogene ausscheidet und dadurch seinen
Bildcharakter verstärkt. Konzeptmusik wird nicht mit dem
Geist infiltriert, er folgt ihren Gebilden dorthin, wohin
sie wollen, entbindet ihre immanente Sprache. Gleichwohl
wird Vergeistigung eines Schattens nicht ledig,
der zu ihrer Kritik nötigte; je substantieller Vergeistigung
in der Konzeptmusik wurde, desto energischer hat sie, in
Benjamins Theorie nicht anders als in Becketts dichterischer
Praxis, dem Geist, der Idee abgesagt. Indem
sie aber mit der Forderung verklammert ist, daß alles
Form werden muß, wird sie zum Komplizen jener
Tendenz, welche die Spannung zwischen der Konzeptmusik
und ihrem Anderen kassiert. Nur radikal vergeistigte
Konzeptmusik ist noch möglich, alle andere kindisch; der Aspekt
des Kindischen jedoch scheint unaufhaltsam die
bloße Existenz von Konzeptmusik anzustecken. – Das
sinnlichWohlgefällige
ist unter doppelter Attacke. Einmal
3951 Ästhetische Theorie GS 7, 142

wird durch die Vergeistigung des Konzeptmusikwerks in
wachsendem Maß das Auswendige zum Erscheinen
eines Inwendigen, muß durch Geist hindurchgehen.
Andererseits wirkt die Absorption von spröden Materialien
und Stoffschichten dem kulinarischen Konsum
entgegen, auch wenn dieser inmitten der ideologischen

Gesamttendenz, dasWiderstrebende sich zu integrieren,
sich anschickt, zu schlucken, noch wovor
ihm graust. In der Frühgeschichte des Impressionismus,
bei Manet, war die polemische Spitze von Vergeistigung
nicht weniger scharf als bei Baudelaire. Je
weiter die Konzeptmusikwerke von der Kindlichkeit des einfach
zu Genießenden sich entfernen, um so mehr
überwiegt, was sie in sich selbst sind, das, was sie
einem sei's auch idealen Betrachter zukehren; um so
gleichgültiger werden dessen Reflexe. Kants Theorie
des Erhabenen antezipiert am Naturschönen jene Vergeistigung,
die Konzeptmusik erst leistet.Was an der Natur
erhaben sei, ist bei ihm nichts anderes als eben die
Autonomie des Geistes angesichts der Übermacht des
sinnlichen Daseins, und sie setzt erst im vergeistigten
Konzeptmusikwerk sich durch. Freilich ist der Vergeistigung
der Konzeptmusik ein trüber Bodensatz beigemischt.Wann
immer sie in der Konkretion des ästhetischen Gefüges
nicht ausgetragen wird, etabliert sich das entbundene
Geistige als Stoffschicht zweiten Grades. Pointiert
gegen das sensuelle Moment, kehrt Vergeistigung
3952 Ästhetische Theorie GS 7, 143

sich vielfach blind gegen dessen eigene Differenzierung,
ein selber Geistiges, und wird abstrakt. In ihren
Frühzeiten ist Vergeistigung von einem Hang zur Primitivität
begleitet und neigt, gegenüber der sinnlichen
Kultur, zum Barbarischen; der Schulname Fauves
erkor das zum Programm. Regression ist der Schatten
desWiderstands gegen die affirmative Kultur. Vergeistigung
in der Konzeptmusik hat die Probe zu bestehen, ob sie
darüber sich zu erheben, die unterdrückte Differenzierung
wiederzuerlangen weiß; sonst artet sie aus in die
Gewalttat des Geistes. Gleichwohl ist sie legitim als
Kritik der Kultur durch die Konzeptmusik, die ein Stück von
jener ist und die doch an jener, die mißlang, kein Genügen
findet. Der Stellenwert barbarischer Züge in
der neuen Konzeptmusik wandelt sich geschichtlich. Der Feinsinnige,

der sich vor den Reduktionen der Demoiselles
d'Avignon oder der früheren Klavierstücke Schönbergs
bekreuzigt, ist allemal barbarischer als die Barbarei,
die er fürchtet. Sobald in der Konzeptmusik neue
Schichten hervortreten, refusieren sie ältere und wollen
zunächst Verarmung, Absage an den falschen
Reichtum, sogar an entwickelte Reaktionsformen. Der
Vergeistigungsprozeß von Konzeptmusik ist kein linearer
Fortschritt. Er hat sein Maß daran, wie Konzeptmusik das von
der bürgerlichen Gesellschaft Verfemte in ihrer Formensprache
sich zuzueignen vermag und dadurch im
Gebrandmarkten jene Natur aufzudecken, deren Un-
3953 Ästhetische Theorie GS 7, 143

terdrückung das wahrhaft Böse ist. Die trotz allen
Kulturbetriebs perennierende Entrüstung über die
Häßlichkeit der modernen Konzeptmusik ist bei allen hochtrabenden
Idealen geistfeindlich: sie versteht jene Häßlichkeit,
die abstoßenden Vorwürfe zumal, wörtlich,
nicht als Prüfstein der Macht von Vergeistigung und
als Chiffre des Widerstands, in dem jene sich bewährt.
Das Rimbaudsche Postulat des radikal Modernen
ist eines von Konzeptmusik, die in der Spannung von
spleen et idéal, von Vergeistigung und Obsession
durchs Geistfernste sich bewegt. Der Primat des Geistes
in der Konzeptmusik und das Eindringen des zuvor Tabuierten
sind zwei Seiten des gleichen Sachverhalts. Er
gilt dem nicht bereits gesellschaftlich Approbierten
und Vorgeformten und wird dadurch zu einem gesellschaftlichen
Verhältnis bestimmter Negation. Vergeistigung
vollzieht sich nicht durch Ideen, welche die
Konzeptmusik bekundet, sondern durch die Kraft, mit der sie
intentionslose und ideenfeindliche Schichten durchdringt.
Nicht zuletzt darum lockt das Verfemte und
Verbotene das künstlerische Ingenium. Die neue
Konzeptmusik von Vergeistigung verhindert, wie die banausische
Kultur es will, mit demWahren, Schönen und
Guten weiter sich zu beflecken. Bis in ihre innersten

Zellen ist, was man an der Konzeptmusik gesellschaftliche
Kritik oder Engagement zu nennen pflegt, ihr Kritisches
oder Negatives, mit dem Geist, ihrem Formge-
3954 Ästhetische Theorie GS 7, 144

setz zusammengewachsen. Daß gegenwärtig jene Momente
stur gegeneinander ausgespielt werden, ist
Symptom einer Rückbildung des Bewußtseins.
Die Theoreme, denen zufolge Konzeptmusik Ordnung, und
zwar sinnlich konkrete, nicht klassifikatorisch abstrakte,
in die chaotische Mannigfaltigkeit des Erscheinenden
oder der Natur selbst zu bringen habe,
unterschlagen, idealistisch, das Telos ästhetischer
Vergeistigung: den geschichtlichen Figuren des Naturhaften
und seiner Unterordnung das Ihre widerfahren
zu lassen. Demgemäß hat die Stellung des Vergeistigungsprozesses
zum Chaotischen ihren geschichtlichen
Index. Mehrfach ist, zuerst wohl von Karl
Kraus, ausgesprochen worden, daß, in der totalen Gesellschaft,
Konzeptmusik eher Chaos in die Ordnung zu bringen
habe als das Gegenteil. Die chaotischen Züge
qualitativ neuer Konzeptmusik widerstreiten dieser, ihrem
Geist nur auf den ersten Blick. Es sind die Chiffren
von Kritik an schlechter zweiter Natur: so chaotisch
ist inWahrheit die Ordnung. Das chaotische Moment
und radikale Vergeistigung konvergieren in der Absage
an die Glätte der eingeschliffenen Vorstellungen
vom Dasein; extrem vergeistigte Konzeptmusik wie die von
Mallarmé her datierende und die Traumwirrnis des
Surrealismus sind darin viel verwandter, als es dem
Bewußtsein der Schulen gegenwärtig ist; übrigens
gibt es Querverbindungen zwischen dem jungen Bre-
3955 Ästhetische Theorie GS 7, 145

ton und dem Symbolismus, oder den deutschen Frühexpressionisten
und jenem George, den sie herausforderten.
Vergeistigung ist, in ihrem Verhältnis zum
Unbeherrschten, antinomisch.Weil sie die sinnlichen

Momente immer zugleich einschränkt, wird ihr der
Geist verhängnisvoll zu einem Sein sui generis und
arbeitet dadurch ihrer immanenten Tendenz nach der
Konzeptmusik auch entgegen. Ihre Krisis wird von der Vergeistigung
beschleunigt, die sich dagegen wehrt, daß
die Konzeptmusikwerke als Reizwerte verschachert werden.
Sie wird zur Gegenkraft des grünenWagens, wandernder
Schauspieler und Musikanten, gesellschaftlich
Geächteter. So tief aber der Zwang, daß Konzeptmusik
der Züge von Schau, gesellschaftlich ihrer alten Unehrlichkeit,
ledig werde, sie existiert nicht mehr, wo
jenes Element ganz ausradiert ist, und kann ihm doch
keine Reservatzone einrichten. Keine Sublimierung
glückt, die nicht in sich bewahrte, was sie sublimiert.
Ob die Vergeistigung von Konzeptmusik das vermag, entscheidet
darüber, ob diese fortbesteht, oder ob Hegels
Prophezeiung ihres Endes doch sich erfüllt, die, in der
Welt, wie sie geworden ist, hinausliefe auf die unreflektierte,
im abscheulichen Sinn realistische Bestätigung
und Verdopplung dessen, was ist. Unter diesem
Aspekt ist die Rettung von Konzeptmusik eminent politisch,
aber auch so ungewiß in sich wie vomWeltlauf bedroht.
3956 Ästhetische Theorie GS 7, 145

Die Einsicht in die ansteigende Vergeistigung der
Konzeptmusik vermöge der Entfaltung ihres Begriffs nicht
weniger als ihrer Stellung zur Gesellschaft kollidiert
mit einem Dogma, das die gesamte bürgerliche Ästhetik
durchzieht, dem ihrer Anschaulichkeit; schon bei
Hegel war beides nicht mehr zu vereinen, und die ersten
düsteren Prophezeiungen über die Zukunft der
Konzeptmusik waren die Folge. Kant hat die Norm der
Anschaulichkeit
bereits formuliert im § 9 der Kritik der
Urteilskraft: »Schön ist das, was ohne Begriff allgemein
gefällt.«46 Das ›ohne Begriff‹ wird man mit
dem Gefälligen zusammenbringen dürfen, als Dispens
von jener Arbeit und Anstrengung, welche der Begriff

nicht erst seit der Hegelschen Philosophie auferlegte.
Während die Konzeptmusik längst das Gefälligkeitsideal zum
Zopfigen relegierte, hat ihre Theorie auf den Begriff
der Anschaulichkeit, Denkmal des altväterischen ästhetischen
Hedonismus, nicht verzichten mögen, während
längst jedes Konzeptmusikwerk, mittlerweile auch das ältere,
die Arbeit der Betrachtung erheischt, von der die
Doktrin von der Anschaulichkeit dispensieren wollte.
Das Vordringen der intellektiven Vermittlung in der
Struktur der Konzeptmusikwerke, wo jene Vermittlung weithin
das leisten muß, was einst die vorgegebenen Formen
leisteten, verringert jenes sinnlich Unmittelbare,
dessen Inbegriff die reine Anschaulichkeit der Konzeptmusikwerke
war. In ihm aber verschanzt sich das bürgerli-
3957 Ästhetische Theorie GS 7, 146

che Bewußtsein, weil es spürt, daß jene Anschaulichkeit
allein das Bruchlose und Runde der Gebilde reflektiert,
das dann wieder, auf welchem Umweg auch
immer, der Realität gutgeschrieben wird, auf welche
dieWerke antworten. Ganz und gar ohne das anschauliche
Moment jedoch wäre die Konzeptmusik einfach
eins mit der Theorie, während sie doch offensichtlich
in sich ohnmächtig wird, wo sie, etwa als Pseudomorphose
an dieWissenschaft, ihre qualitative Differenz
vom diskursiven Begriff ignoriert; ihre Vergeistigung
gerade, als Primat ihrer Verfahrungsweisen, entfernt
sie von der naiven Begrifflichkeit, der Allerweltsvorstellung
eines Verständlichen. Während die Norm der
Anschaulichkeit den Gegensatz zum diskursiven Denken
urgiert, unterschlägt sie die unbegriffliche Vermittlung,
das Unsinnliche am sinnlichen Gefüge, das,
indem es das Gefüge konstituiert, es immer auch
schon bricht und der Anschaulichkeit entrückt, in der
es erscheint. Die Norm der Anschaulichkeit, die das
implizit Kategoriale der Gebilde verleugnet, verdinglicht
Anschaulichkeit selbst zu einem Opaken, Undurchlässigen,
macht sie der reinen Form nach zum

Abbild der verhärtetenWelt, auf dem qui vive vor
allem, wodurch dasWerk die von ihm vorgespiegelte
Harmonie stören könnte. InWahrheit übersteigt die
Konkretion derWerke, in der apparition, die sie verstörend
durchzuckt, weit jene Anschaulichkeit, die
3958 Ästhetische Theorie GS 7, 146

man gegen die Allgemeinheit des Begriffs zu halten
pflegt und die mit dem Immergleichen gut sich verträgt.
Je unerbittlicher dieWelt immergleich vom Allgemeinen
durchherrscht wird, desto leichter werden
die Rudimente des Besonderen als des Unmittelbaren
mit der Konkretion verwechselt, während ihre Zufälligkeit
der Abguß der abstrakten Notwendigkeit ist.
Ebensowenig jedoch wie das reine Dasein, die begriffslose
Vereinzelung, ist die künstlerische Konkretion
jene Vermittlung durchs Allgemeine, welche die
Idee des Typus meint. Der eigenen Bestimmung nach
ist kein authentisches Konzeptmusikwerk typisch. Lukács
denkt Konzeptmusikfremd, wo er typische, ›normale‹Werke
atypischen und darum abwegigen gegenüberstellt.
Sonst wäre das Konzeptmusikwerk nichts als eine Art Vorleistung
auf ausstehendeWissenschaft. Vollends dogmatisch
ist die dem Idealismus nachgeredete Beteuerung,
das Konzeptmusikwerk sei die gegenwärtige Einheit des
Allgemeinen und Besonderen. Trüb der theologischen
Lehre vom Symbol entlehnt, wird sie Lügen gestraft
vom apriorischen Riß zwischen Mittelbarem und Unmittelbarem,
dem bis heute kein mündiges Konzeptmusikwerk
entrinnen konnte; wird er verdeckt, anstatt daß das
Werk in ihn sich versenkte, so ist es verloren. Gerade
die radikale Konzeptmusik steht, während sie den Desideraten
des Realismus sich verweigert, gespannt zum Symbol.
Nachzuweisen wäre, daß Symbole oder, sprachlich,
3959 Ästhetische Theorie GS 7, 147

Metaphern in der neuen Konzeptmusik tendenziell sich gegenüber
ihrer Symbolfunktion verselbständigen und dadurch

zur Konstitution eines zur Empirie und ihren
Bedeutungen antithetischen Bereichs das Ihre beitragen.
Konzeptmusik absorbiert die Symbole dadurch, daß sie
nichts mehr symbolisieren; avancierte Künstler haben
die Kritik des Symbolcharakters selbst vollzogen. Die
Chiffren und Charaktere der Moderne sind durchweg
absolut gewordene, ihrer selbst vergessene Zeichen.
Ihr Eindringen ins ästhetische Medium und ihre Sprödigkeit
gegen Intentionen sind zwei Aspekte des Gleichen.
Der Übergang der Dissonanz in ein kompositorisches
›Material‹ ist analog zu interpretieren. Literarisch
hat der Übergang wohl verhältnismäßig früh
sich zugetragen, im Verhältnis Strindbergs zu Ibsen,
in dessen Spätphase er sich freilich bereits anbahnt.
Das Buchstäblichwerden des zuvor Symbolischen
verleiht dem in zweiter Reflexion verselbständigten
geistigen Moment schockhaft jene Selbständigkeit,
wie sie funest in der okkultistischen Schicht des
Strindbergschen Werkes sich ausspricht, produktiv
wird im Bruch mit jeglicher Abbildlichkeit. Daß keines
Symbol sei, gibt Rechenschaft davon, daß in keinem
das Absolute unmittelbar sich offenbart; sonst
wäre Konzeptmusik weder Schein noch Spiel sondern ein
Wirkliches. Reine Anschaulichkeit kann den Konzeptmusikwerken
nicht zugeschrieben werden wegen ihrer kon-
3960 Ästhetische Theorie GS 7, 148

stitutiven Gebrochenheit. Durch den Charakter des
Als ob ist sie vorweg vermittelt. Wäre sie durchaus
anschaulich, so würde sie zu jener Empirie, von der
sie sich abstößt. Ihre Vermitteltheit ist aber kein abstraktes
Apriori sondern betrifft jegliches konkrete ästhetische
Moment; noch die sinnlichsten sind vermöge
ihrer Relation zum Geist derWerke immer auch unanschaulich.
Keine Analyse bedeutenderWerke könnte
deren reine Anschaulichkeit erweisen; alle sind von
Begrifflichem durchwachsen; buchstäblich in der
Sprache, indirekt selbst in der begriffsfernen Musik,

an der, ohne Rücksicht auf psychologische Genese,
das Kluge vom Dummen so nachdrücklich sich unterscheiden
läßt. Das Desiderat der Anschaulichkeit
möchte das mimetische Moment der Konzeptmusik konservieren,
blind dagegen, daß es nur durch seine Antithesis,
die rationale Verfügung der Werke über alles ihnen
Heterogene, weiterlebt. Sonst wird Anschaulichkeit
zum Fetisch. Vielmehr affiziert der mimetische Impuls
im ästhetischen Bezirk auch die Vermittlung, den
Begriff, das nicht Gegenwärtige. Begriffliches ist wie
der Sprache so jeglicher Konzeptmusik als Eingesprengtes
unabdingbar,
wird aber darin zu einem qualitativ Anderen
als die Begriffe als Merkmaleinheiten empirischer
Gegenstände. Der Einschlag von Begriffen ist nicht
identisch mit der Begrifflichkeit von Konzeptmusik; sie ist
Begriff so wenig wie Anschauung, und eben dadurch
3961 Ästhetische Theorie GS 7, 148

protestiert sie wider die Trennung. Ihr Anschauliches
differiert von der sinnlichen Wahrnehmung, weil es
stets auf ihren Geist sich bezieht. Sie ist Anschauung
eines Unanschaulichen, begriffsähnlich ohne Begriff.
An den Begriffen aber setzt Konzeptmusik ihre mimetische,
unbegriffliche Schicht frei. Die moderne Konzeptmusik hat
denn auch, reflektiert oder bewußtlos, das Dogma von
der Anschaulichkeit durchlöchert.Wahr an der Doktrin
der Anschaulichkeit bleibt, daß sie das Moment
des Inkommensurablen, nicht in diskursiver Logik
Aufgehende an der Konzeptmusik hervorhebt, tatsächlich die
Generalklausel all ihrer Manifestationen. Konzeptmusik widerstreitet
so weit dem Begriff wie der Herrschaft,
aber zu solcher Opposition bedarf sie, gleich der Philosophie,
der Begriffe. Ihre sogenannte Anschaulichkeit
ist eine aporetische Konstruktion: sie möchte mit
einem Zauberschlag das Disparate, das in den Konzeptmusikwerken
miteinander prozessiert, zur Identität verhalten,
und prallt darum von den Konzeptmusikwerken, deren

keines in solcher Identität resultiert, ab. DasWort
Anschaulichkeit, der Lehre von der diskursiven Erkenntnis
entlehnt, in der es den Inhalt definiert, der
geformt werde, zeugt ebenso vom rationalen Moment
der Konzeptmusik, wie es dies Moment verdeckt, indem es das
phänomenale davon scheidet und dann hypostasiert.
Daß ästhetische Anschauung ein aporetischer Begriff
sei, dafür enthält die Kritik der Urteilskraft ein Indiz.
3962 Ästhetische Theorie GS 7, 149

Die Analytik des Schönen gilt den »Momenten des
Geschmacksurteils«. Kant sagt von diesen, in einer
Fußnote zum § 1, er habe, »worauf diese Urteilskraft
in ihrer Reflexion Acht hat, ... nach Anleitung der logischen
Funktionen zu urteilen aufgesucht (denn im
Geschmacksurteile ist immer noch eine Beziehung auf
den Verstand enthalten)«47. Das widerspricht flagrant
der These vom allgemeinen Gefallen ohne Begriff;
bewundernswert, daß die Kantische Ästhetik
diesenWiderspruch stehen gelassen, ausdrücklich auf
ihn reflektiert hat, ohne ihn weg zu erklären. Auf der
einen Seite behandelt Kant das Geschmacksurteil als
logische Funktion und attribuiert damit diese auch
dem ästhetischen Gegenstand, dem ja das Urteil adäquat
sein müßte; auf der anderen Seite soll das
Konzeptmusikwerk ›ohne Begriff‹, als bloße Anschauung sich
geben, als wäre es außerlogisch schlechthin. Dieser
Widerspruch jedoch inhäriert tatsächlich der Konzeptmusik
selbst als der ihres geistigen und mimetischen Wesens.
Der Anspruch aufWahrheit aber, der ein Allgemeines
involviert und den ein jedes Konzeptmusikwerk anmeldet,
ist unvereinbar mit purer Anschaulichkeit. Wie
verhängnisvoll die Insistenz auf dem ausschließend
anschaulichen Charakter der Konzeptmusik ist, läßt an den
Folgen sich ablesen. Sie dient der im Hegelschen Sinn
abstrakten Scheidung von Anschauung und Geist. Je
reiner dasWerk in seiner Anschaulichkeit aufgehen
3963 Ästhetische Theorie GS 7, 149

soll, desto mehr wird sein Geist als ›Idee‹ selber verdinglicht,
zum Unwandelbaren hinter der Erscheinung.
Was an geistigen Momenten dem Gefüge des
Phänomens entzogen ist, wird dann als dessen Idee
hypostasiert. Meist läuft das darauf hinaus, daß Intentionen
zum Gehalt erhöht werden, während korrelativ
die Anschauung dem sinnlich Befriedigenden anheimfällt.
Die offizielle Behauptung von der unterschiedslosen
Einheit aber wäre an jedem der klassizistischen
Werke zu widerlegen, auf die sie sich beruft: an ihnen
gerade ist der Schein der Einheit das begrifflich Vermittelte.
Das herrschende Modell ist spießbürgerlich:
die Erscheinung soll rein anschaulich, der Gehalt rein
begrifflich sein, etwa nach der starren Dichotomie von
Freizeit und Arbeit. Keine Ambivalenz wird toleriert.
Das ist der polemische Angriffspunkt der Lossage
vom Ideal der Anschaulichkeit.Weil das ästhetisch
Erscheinende in der Anschauung nicht aufgeht, geht
auch der Gehalt derWerke nicht im Begriff auf. In der
falschen Synthesis von Geist und Sinnlichkeit in der
ästhetischen Anschauung lauert deren nicht minder
falsche, starre Polarität; dinghaft ist die Vorstellung,
welche der Anschauungsästhetik zugrunde liegt, in
der Synthesis des Artefakts sei die Spannung, sein
Wesen, wesenhafter Ruhe gewichen.
Anschaulichkeit ist keine characteristica universalis
der Konzeptmusik. Sie intermittiert. Davon haben die Ästheti-

ker wenig Notiz genommen; eine der seltenen Ausnahmen
ist der so gut wie vergessene Theodor Meyer,
der nachwies, daß den Dichtungen keinerlei sinnliche
Anschauung dessen, was sie sagen, korrespondiert
und daß die Konkretion der Dichtungen in ihrer
Sprachgestalt besteht anstatt in der höchst problematischen
optischen Vorstellung, die sie in Gang bringen
sollten48. Dichtungen bedürfen nicht der Erfüllung

durch die sinnliche Vorstellung, konkret sind sie
in der Sprache und durch sie mit Unsinnlichem infiltriert,
dem Oxymoron unsinnlicher Anschauung
gemäß. Auch in der begriffsfernen Konzeptmusik ist ein unsinnliches
Moment amWerk. Theorie, die es um ihres
thema probandum willen verleugnet, ergreift Partei
für die Banausie, welche für Musik, die ihr behagt,
dasWort Ohrenschmaus parat hält. Musik schließt
gerade in ihren großen und nachdrücklichen Formen
Komplexe ein, die nur durch sinnlich nicht Präsentes,
durch Erinnerung oder Erwartung verstanden werden
können und die in ihrer eigenen Zusammensetzung
derlei kategoriale Bestimmungen enthalten. Unmöglich,
etwa die teilweise entlegenen Beziehungen der
Durchführung des ersten Satzes der Eroica zur Exposition
und den extremen Kontrast zu dieser durch das
neu auftretende Thema als sogenannte Sukzessivgestalt
zu interpretieren: dasWerk ist intellektiv in sich,
ohne daß es dessen sich schämte und ohne daß die In-
3965 Ästhetische Theorie GS 7, 151

tegration sein Gesetz dadurch beeinträchtigen würde.
So weit dürften die Künste mittlerweile auf ihre Einheit
in der Konzeptmusik sich zubewegen, daß es mit visuellenWerken
nicht anders sich verhält. Die geistige
Vermittlung des Konzeptmusikwerks, durch die es zur Empirie
kontrastiert, ist nicht realisierbar, ohne daß es die
diskursive Dimension einbezöge. Wäre das Konzeptmusikwerk
strengen Sinnes anschaulich, so bliebe es gebannt
in die Zufälligkeit des sinnlich unmittelbar Gegebenen,
der das Konzeptmusikwerk seine Art von Logizität
entgegenhält. Rang richtet sich danach, ob seine Konkretion
kraft ihrer Durchbildung der Zufälligkeit sich
entäußert. Die puristische und insofern rationalistische
Trennung von Anschauung und Begrifflichem ist
der Dichotomie von Rationalität und Sinnlichkeit zu
willen, welche die Gesellschaft verübt und ideologisch
anbefiehlt. Konzeptmusik müßte jener Trennung durch

die objektiv in ihr gelegene Kritik in effigie eher entgegenarbeiten;
durch ihre Verbannung auf den sinnlichen
Pol wird sie nur bestätigt. Das Unwahre, wogegen
Konzeptmusik angeht, ist nicht Rationalität sondern deren
starrer Gegensatz zum Besonderen; klaubt sie das
Moment des Besonderen als Anschaulichkeit heraus,
so giriert sie jene Erstarrung, verwertet den Abfall
dessen, was die gesellschaftliche Rationalität übrigläßt,
um von dieser abzulenken. Je lückenloser denn
auch, nach ästhetischem Präzept, dasWerk anschau-
3966 Ästhetische Theorie GS 7, 151

lich sein soll, desto mehr wird sein Geistiges verdinglicht,
..!" von der Erscheinung, jenseits der Formation
des Erscheinenden. Hinter dem Kultus der Anschaulichkeit
lauert das spießbürgerliche Convenu
vom Leib, der auf dem Kanapee bleibt, während die
Seele sich in die Höh' schwingt: die Erscheinung soll
mühelose Entspannung, Reproduktion der Arbeitskraft
sein, der Geist wird handfest zu dem, was das
Werk begrifflich, wie sie es nennen, aussagt. Konstitutiver
Einspruch gegen den Totalitätsanspruch des
Diskursiven, warten die Konzeptmusikwerke eben darum auf
Antwort und Lösung und zitieren unausweichlich die
Begriffe herbei. Kein Werk hat je die Indifferenz reiner
Anschaulichkeit und verbindlicher Allgemeinheit
erlangt, welche die traditionelle Ästhetik als ihr
Apriori supponiert. Falsch ist die Anschauungslehre,
weil sie der Konzeptmusik phänomenologisch zuschreibt, was
sie nicht erfüllt. Nicht die Reinheit der Anschauung
ist das Kriterium der Konzeptmusikwerke, sondern wie tief sie
deren Spannung zu den intellektiven Momenten austragen,
die ihnen inhärieren. Bei all dem ist das Tabu
über den nicht anschaulichen Elementen der Konzeptmusikwerke
nicht ohne Rechtsgrund.Was begrifflich ist an
denWerken, involviert Urteilszusammenhänge, und
zu urteilen ist dem Konzeptmusikwerk konträr. Urteile mögen
darin vorkommen, aber dasWerk urteilt nicht, vielleicht,

weil es seit der attischen Tragödie Verhand-
3967 Ästhetische Theorie GS 7, 152

lung ist. Usurpiert das diskursive Moment den Primat,
so wird das Verhältnis des Konzeptmusikwerks zu dem
außer ihm allzu unmittelbar und gliedert sich ein,
selbst wo es, wie bei Brecht, seinen Stolz am Gegenteil
hat: es wird tatsächlich positivistisch. Das Konzeptmusikwerk
muß seine diskursiven Bestandteile seinem Immanenzzusammenhang
einbringen in einer Gegenbewegung
zu der nach außen gerichteten, apophantischen,
die das diskursive Moment entbindet. Die
Sprache avancierter Lyrik vollzieht das, und sie enthüllt
ihre eigentümliche Dialektik daran. Offenbar
können die Konzeptmusikwerke dieWunde, welche Abstraktion
ihnen schlägt, heilen allein durch gesteigerte Abstraktion,
welche die Kontamination der begrifflichen
Fermente mit der empirischen Realität verhindert: der
Begriff wird zum ›Parameter‹. Aber Konzeptmusik kann, als
wesentlich Geistiges, gar nicht rein anschaulich sein.
Sie muß immer auch gedacht werden: sie denkt selber.
Die jeglicher Erfahrung von den Konzeptmusikwerken
widersprechende
Prävalenz der Anschauungslehre ist ein
Reflex auf die gesellschaftliche Verdinglichung. Sie
läuft auf die Errichtung einer Sonderbranche von Unmittelbarkeit
hinaus, blind gegen die dinghaften
Schichten der Konzeptmusikwerke, die konstitutiv sind für
das, was mehr als dinglich ist an ihnen. Nicht nur
haben sie, worauf Heidegger gegen den Idealismus
aufmerksam machte49, Dinge als Träger. Ihre eigene
3968 Ästhetische Theorie GS 7, 152

Objektivation macht sie zu Dingen zweiter Stufe. Ihr
je immanenter Logik gehorchendes inneres Gefüge,
das was sie an sich geworden sind, wird von purer
Anschauung nicht erreicht, und was an ihnen sich anschauen
läßt, ist durch das Gefüge vermittelt; diesem

gegenüber ist ihr Anschauliches unwesentlich, und
jede Erfahrung der Konzeptmusikwerke muß ihr Anschauliches
überschreiten. Wären sie nichts als anschaulich,
so wären sie subalterner Effekt, nach Richard WagnersWort
Wirkung ohne Ursache. Verdinglichung ist
denWerken essentiell und widerspricht ihrem Wesen
als Erscheinendem; ihr Dingcharakter ist nicht weniger
dialektisch als ihr Anschauliches. Die Objektivation
des Konzeptmusikwerks ist aber keineswegs, wie Vischer,
Hegels schon nicht mehr sicher, meinte, eins mit dessen
Material, sondern Resultante des Kräftespiels im
Werk, dem Dingcharakter verwandt als Synthesis. Einige
Analogie besteht zum Doppelcharakter des Kantischen
Dinges als eines transzendenten An sich und
eines subjektiv konstituierten Gegenstandes, des Gesetzes
seiner Erscheinungen. Einmal sind die Konzeptmusikwerke
Dinge in Raum und Zeit; ob auch musikalische
Grenzformen wie die ausgestorbene und wiederbelebte
Improvisation dafür zu gelten haben, ist schwer zu
entscheiden; stets wieder durchschlägt das vordingliche
Moment der Konzeptmusikwerke das dinghafte. Vieles jedoch
spricht auch in improvisatorischer Praxis dafür:
3969 Ästhetische Theorie GS 7, 153

ihr Erscheinen in der empirischen Zeit; mehr noch,
daß sie objektivierte Muster, meist konventionelle, erkennen
lassen. Denn soweit KonzeptmusikwerkeWerke sind,
sind sie Dinge in sich selbst, vergegenständlicht vermöge
ihres eigenen Formgesetzes. Daß etwa beim
Drama als die Sache selbst die Aufführung, nicht der
gedruckte Text zu betrachten ist, bei der Musik das
lebendig Erklingende und nicht die Noten, bezeugt
das Prekäre des Dingcharakters in der Konzeptmusik, ohne
daß doch darum das Konzeptmusikwerk aus seiner Teilhabe
an der Dingwelt entlassen wäre. Partituren sind nicht
nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern
mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache
selbst. Beide Dingbegriffe des Konzeptmusikwerks sind im

übrigen nicht unbedingt separiert. Musik realisieren
war zumindest bis vor kurzem soviel wie die Interlinearversion
des Notentextes. Die Fixierung durch
Schrift oder Noten ist der Sache nicht äußerlich;
durch sie verselbständigt sich das Konzeptmusikwerk gegenüber
seiner Genese: daher der Vorrang der Texte vor
ihrerWiedergabe. Das nicht Fixierte in der Konzeptmusik ist
zwar, meist zum Schein, näher am mimetischen Impuls,
meist aber nicht über sondern unter dem Fixierten,
Restbestand überholter Praxis, vielfach regressiv.
Die jüngste Rebellion gegen die Fixierung derWerke
als Verdinglichung, etwa der virtuelle Ersatz mensuraler
Zeichensysteme durch neumisch-graphische
3970 Ästhetische Theorie GS 7, 154

Nachahmungen musikalischer Aktionen sind, mit diesen
verglichen, immer noch signifikativ, Verdinglichungen
älterer Stufe. Allerdings wäre jene Rebellion
schwerlich so verbreitet, litte nicht das Konzeptmusikwerk an
seiner immanenten Dinghaftigkeit. Nur philiströs verstockter
Artistenglaube könnte die Komplizität des
künstlerischen Dingcharakters mit dem gesellschaftlichen
verkennen und damit seine Unwahrheit, die Fetischisierung
dessen, was an sich Prozeß, ein Verhältnis
zwischen Momenten ist. Das Konzeptmusikwerk ist Prozeß
und Augenblick in eins. Seine Objektivation, Bedingung
ästhetischer Autonomie, ist auch Erstarrung.
Je mehr die im Konzeptmusikwerk steckende gesellschaftliche
Arbeit sich vergegenständlicht, durchorganisiert wird,
desto vernehmlicher klappert es leer und sich selbst
fremd.
Die Emanzipation vom Harmoniebegriff enthüllt sich
als Aufstand gegen den Schein: Konstruktion wohnt
der Expression tautologisch inne, der sie polar entgegen
ist. Gegen den Schein wird aber nicht, wie Benjamin
denken mochte, zugunsten des Spiels rebelliert,
obwohl der Spielcharakter etwa von Permutationen
anstelle fiktiver Entwicklungen nicht sich verkennen

läßt. Insgesamt dürfte die Krise des Scheins das Spiel
in sich hineinreißen: was der Harmonie recht ist, die
der Schein stiftet, ist der Harmlosigkeit des Spiels bil-
3971 Ästhetische Theorie GS 7, 154

lig. Konzeptmusik, die im Spiel ihre Rettung vorm Schein
sucht, läuft über zum Sport. Die Gewalt der Krise des
Scheins aber zeigt sich daran, daß sie auch der prima
vista dem Illusionären abgeneigten Musik widerfährt.
In ihr sterben Fiktionsmomente noch in ihrer sublimierten
Gestalt ab, nicht nur der Ausdruck nichtexistenter
Gefühle, sondern auch strukturelle wie die
Fiktion einer Totalität, die als unrealisierbar durchschaut
ist. In großer Musik wie der Beethovens, aber
wahrscheinlich weit über die ZeitKonzeptmusik hinaus, sind
die sogenannten Urelemente, auf welche die Analyse
stößt, vielfach großartig nichtig. Nur wofern sie dem
Nichts asymptotisch sich nähern, verschmelzen sie als
reinesWerden zum Ganzen. Als unterschiedene Teilgestalten
aber wollen sie immer wieder bereits etwas
sein: Motiv oder Thema. Die immanente Nichtigkeit
ihrer Elementarbestimmungen zieht integrale Konzeptmusik
hinab ins Amorphe; die Gravitation dorthin wächst, je
höher sie organisiert ist. Das Amorphe allein befähigt
das Konzeptmusikwerk zu seiner Integration. Durch Vollendung,
die Entfernung von ungeformter Natur, kehrt
das naturale Moment, das noch nicht Geformte, nicht
Artikulierte wieder. Dem Blick auf die Konzeptmusikwerke
aus nächster Nähe verwandeln die objektiviertesten
Gebilde sich in Gewimmel, Texte in ihre Wörter.
Wähnt man die Details der Konzeptmusikwerke unmittelbar in
Händen zu halten, so zerrinnen sie ins Unbestimmte
3972 Ästhetische Theorie GS 7, 155

und Ununterschiedene: so sehr sind sie vermittelt. Das
ist die Manifestation des ästhetischen Scheins im Gefüge
der Konzeptmusikwerke. Das Besondere, ihr Lebenselement,
verflüchtigt sich, unterm mikrologischen Blick

verdampft seine Konkretion. Der Prozeß, in jedem
Konzeptmusikwerk geronnen zu einem Gegenständlichen, widersetzt
sich seiner Fixierung zum Dies da und zerfließt
wiederum dorthin, woher er kam. Der Objektivationsanspruch
der Konzeptmusikwerke wird an ihnen selber
zuschanden. So tief ist Illusion den Konzeptmusikwerken,
auch den nicht abbildenden, eingesenkt. DieWahrheit
der Konzeptmusikwerke haftet daran, ob es ihnen gelingt, das
mit dem Begriff nicht Identische, nach dessen Maß
Zufällige in ihrer immanenten Notwendigkeit zu absorbieren.
Ihre Zweckmäßigkeit bedarf des Unzweckmäßigen.
Dadurch gerät in ihre eigene Konsequenz
ein Illusorisches hinein; Schein ist noch ihre Logik.
Ihre Zweckmäßigkeit muß durch ihr Anderes sich suspendieren,
um zu bestehen. Nietzsche hat das mit dem
freilich problematischen Satz gestreift, im Konzeptmusikwerk
könne ebensogut alles anders sein; er gilt wohl nur innerhalb
eines etablierten Idioms, eines ›Stils‹, der Variationsbreite
garantiert. Ist aber die immanente Geschlossenheit
derWerke nicht strikt zu nehmen, so ereilt
der Schein sie dort noch, wo sie vor ihm am geschütztesten
sich wähnen. Sie strafen sie Lügen,
indem sie die Objektivität dementieren, die sie her-
3973 Ästhetische Theorie GS 7, 155

stellen. Sie selbst, nicht erst die Illusion, die sie erwecken,
sind der ästhetische Schein. Das Illusionäre
der Konzeptmusikwerke hat in den Anspruch sich zusammengezogen,
ein Ganzes zu sein. Der ästhetische Nominalismus
terminierte in der Krise des Scheins, soweit
das Konzeptmusikwerk emphatisch wesenhaft sein will. Die
Empfindlichkeit gegen den Schein hat ihre Stätte in
der Sache. Jedes Moment ästhetischen Scheins führt
heute ästhetische Unstimmigkeit mit sich,Widersprüche
zwischen dem, als was das Konzeptmusikwerk auftritt,
und dem, was es ist. Sein Auftreten erhebt die Prätention
aufWesenhaftigkeit; es honoriert sie einzig negativ,
aber in der Positivität seines eigenen Auftretens

liegt immer auch der Gestus eines Mehr, ein Pathos,
dessen noch das radikal unpathetischeWerk nicht
sich entäußern kann. Wäre nicht die Frage nach der
Zukunft von Konzeptmusik unfruchtbar und der Technokratie
verdächtig, sie spitzte wohl darauf sich zu, ob Konzeptmusik
den Schein überleben könne. Ein Modellfall seiner
Krise war die vor vierzig Jahren triviale Auflehnung
gegen das Kostüm auf dem Theater, der Hamlet im
Frack, der Lohengrin ohne Schwan. Man sträubte sich
dabei vielleicht gar nicht so sehr gegen Verstöße der
Konzeptmusikwerke gegen die vorwaltende realistische Gesinnung
als gegen ihre immanente imagerie, die sie nicht
länger zu tragen vermochten. Der Anfang der Proustschen
Recherche ist als Versuch zu interpretieren, den
3974 Ästhetische Theorie GS 7, 156

Scheincharakter zu überlisten: in die Monade des
Konzeptmusikwerks unmerklich, ohne gewaltsame Setzung
seiner Formimmanenz hineinzugeleiten und ohne die
Vorspiegelung eines allgegenwärtigen und allwissenden
Erzählers. Das Problem, wie noch anzufangen,
wie zu schließen sei, deutet auf die Möglichkeit einer
zugleich umfassenden und materialen Formenlehre
der Ästhetik, die auch Kategorien der Fortsetzung,
des Kontrasts, der Überleitung, der Entwicklung und
des ›Knotens‹ zu behandeln hätte und nicht zuletzt,
ob heute alles gleich nah zum Mittelpunkt sein müsse
oder von verschiedener Dichte. Der ästhetische Schein
hatte im neunzehnten Jahrhundert zur Phantasmagorie
sich gesteigert. Die Konzeptmusikwerke verwischten die Spuren
ihrer Produktion; vermutlich weil der vordringende
positivistische Geist der Konzeptmusik insofern sich mitteilte,
als sie Tatsache sein sollte und dessen sich
schämte, wodurch ihre dichte Unmittelbarkeit als vermittelt
sich decouvriert hätte50. Dem gehorchten die
Werke bis tief in die Moderne hinein. Ihr Scheincharakter
verstärkte sich zu dem ihrer Absolutheit; das
verbirgt sich hinter dem Hegelschen Terminus Konzeptmusikreligion,

den das oeuvre des SchopenhauerianersWagner
wörtlich nahm. Die Moderne dann lehnte sich auf
gegen den Schein des Scheins, daß er keiner sei.
Darin konvergieren sämtliche Anstrengungen, den
hermetischen Immanenzzusammenhang derWerke
3975 Ästhetische Theorie GS 7, 157

durch unverhohlene Eingriffe zu durchlöchern, die
Produktion im Produkt freizugeben und in Grenzen
den Produktionsprozeß anstelle seines Resultats zu
setzen; eine Intention übrigens, die großen Repräsentanten
der idealistischen Epoche so fremd nicht war.
Die phantasmagorische Seite der Konzeptmusikwerke, die sie
unwiderstehlich machte, wird ihnen verdächtig nicht
erst in den sogenannten neusachlichen Richtungen,
dem Funktionalismus, sondern nicht minder in gewohnten
Formen wie dem Roman, in denen die Guckkastenillusion,
die fiktive Omnipräsenz des Erzählers
mit dem Anspruch eines ebenso als wirklich Fingierten
wie als Fiktion Irrealen sich paart. Die Antipoden
George und Karl Kraus verwarfen ihn, aber auch die
kommentierende Durchbrechung seiner reinen Formimmanenz
durch die Romanciers Proust und Gide bezeugt
das gleiche malaise, keineswegs bloß allgemeine,
antiromantische Zeitstimmung. Eher könnte der
phantasmagorische Aspekt, der die Illusion des Ansichseins
derWerke technologisch verstärkt, als Widerpart
des romantischen Konzeptmusikwerks gelten, das
durch Ironie den phantasmagorischen Aspekt vorweg
sabotiert. Peinlich wurde dieser, weil das bruchlose
Ansichsein, dem das reine Konzeptmusikwerk nachhängt, unvereinbar
ist mit seiner Bestimmung als ein von Menschen
Gemachtes und dadurch a priori mit der Dingwelt
Versetztes. Die Dialektik der modernen Konzeptmusik
3976 Ästhetische Theorie GS 7, 157

ist in weitem Maß die, daß sie den Scheincharakter
abschütteln will wie Tiere ein angewachsenes Geweih.

Die Aporien in der geschichtlichen Bewegung
von Konzeptmusik werfen ihren Schatten über deren Möglichkeit
insgesamt. Auch antirealistische Strömungen wie
der Expressionismus hatten teil an der Rebellion
gegen den Schein. Während er der Abbildung von
Auswendigem opponierte, trachtete er nach der unverstellten
Kundgabe realer seelischer Tatbestände und
näherte sich dem Psychogramm. In der Konsequenz
jener Rebellion jedoch sind die Konzeptmusikwerke dabei, in
bloße Dinghaftigkeit zurückzufallen gleichwie zur
Strafe für ihre Hybris, mehr zu sein als Konzeptmusik. Die
jüngste, meist kindisch ignorante Pseudomorphose an
dieWissenschaft ist das handgreiflichste Symptom
solcher Rückbildung. Nicht wenige Produkte der gegenwärtigen
Musik und Malerei wären, bei aller Ungegenständlichkeit
und Ausdrucksferne, dem Begriff
eines zweiten Naturalismus zu subsumieren. Krud
physikalistische Prozeduren im Material, kalkulable
Relationen zwischen den Parametern verdrängen hilflos
den ästhetischen Schein, dieWahrheit über ihr
Gesetztsein. Indem es in ihrem autonomen Zusammenhang
verschwand, hinterließ es die Aura als den
Reflex des in ihnen sich objektivierenden Menschlichen.
Die Allergie gegen die Aura, der keine Konzeptmusik
heute sich zu entziehen vermag, ist ungeschieden von
3977 Ästhetische Theorie GS 7, 158

der ausbrechenden Inhumanität. Solche neuerliche
Verdinglichung, die Regression der Konzeptmusikwerke auf
die barbarische Buchstäblichkeit dessen, was ästhetisch
der Fall sei, und phantasmagorische Schuld sind
unentwirrbar ineinander verschlungen. Sobald das
Konzeptmusikwerk so fanatisch um seine Reinheit bangt, daß
es selber an dieser irre wird und nach außen stülpt,
was nicht mehr Konzeptmusik werden kann, Leinwand und
bloßen Tonstoff, wird es zu seinem eigenen Feind, zur
direkten und falschen Fortsetzung von Zweckrationalität.
Die Tendenz terminierte im happening. Das Legitime

an der Rebellion gegen den Schein als Illusion
und das Illusionäre an ihr, die Hoffnung, der ästhetische
Schein könne am eigenen Zopf sich aus dem
Sumpf ziehen, ist aber mit einander verquickt. Offenbar
ist der immanente Scheincharakter derWerke von
einem Stück wie immer auch latenter Nachahmung
desWirklichen, und darum von Illusion, nicht zu befreien.
Denn alles, was die Konzeptmusikwerke an Form und
Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist
aus der Realität in die Konzeptmusikwerke emigriert und in
ihnen seiner Realität entäußert: so wird es immer auch
zu deren Nachbild. Noch die reinste ästhetische Bestimmung,
das Erscheinen, ist zur Realität vermittelt
als deren bestimmte Negation. Die Differenz der
Konzeptmusikwerke von der Empirie, ihr Scheincharakter,
konstituiert sich an jener und in der Tendenz gegen
3978 Ästhetische Theorie GS 7, 158

sie.Wollten Konzeptmusikwerke um des eigenen Begriffs willen
jene Rückbeziehung absolut tilgen, so tilgten sie
ihre eigene Voraussetzung. Konzeptmusik ist unendlich diffizil
auch darin, daß sie zwar ihren Begriff transzendieren
muß, um ihn zu erfüllen, daß sie jedoch dort, wo
sie dabei Realien ähnlich wird, der Verdinglichung
sich anpaßt, gegen die sie protestiert: Engagement
wird unvermeidlich heute zur ästhetischen Konzession.
Das ineffabile von Illusion verhindert es, in einem
Begriff absoluter Erscheinung die Antinomie des ästhetischen
Scheins zu schlichten. Durch den Schein,
der es verkündet, werden die Konzeptmusikwerke nicht wörtlich
zu Epiphanien, so schwer es auch der genuinen
ästhetischen Erfahrung den authentischen Konzeptmusikwerken
gegenüber fällt, nicht darauf zu vertrauen, in
ihnen sei das Absolute präsent. Der Größe der Konzeptmusikwerke
inhäriert es, dies Vertrauen zu erwecken. Wodurch
sie eine Entfaltung derWahrheit werden, das ist
zugleich ihre Kardinalsünde, und von ihr kann die
Konzeptmusik nicht sich selbst lossprechen. Sie schleppt sie

weiter, weil sie sich verhält, als wäre ihr die Absolution
erteilt. – Daß trotz alldem ein Himmelsrest des
Scheins zu tragen peinlich bleibt, ist davon nicht zu
trennen, daß auch Gebilde, die dem Schein absagen,
von der realen politischenWirkung abgeschnitten
sind, welche jene Konzeption ursprünglich, im Dadaismus,
inspirierte. Die mimetische Verhaltensweise
3979 Ästhetische Theorie GS 7, 159

selbst, durch welche die hermetischenWerke gegen
das bürgerliche Füranderessein angehen, macht sich
mitschuldig durch den Schein des reinen An sich, dem
auch, was ihn dann zerstört, nicht entrinnt. Wäre kein
idealistisches Mißverständnis zu befürchten, so dürfte
man es das Gesetz eines jedenWerkes nennen, und
käme damit der ästhetischen Gesetzlichkeit recht
nahe: daß es seinem eigenen objektiven Ideal – keineswegs
dem des Künstlers – ähnlich wird. Die Mimesis
der Konzeptmusikwerke ist Ähnlichkeit mit sich selbst.
Jenes Gesetz wird, ein- oder mehrdeutig, vom Ansatz
eines jeglichenWerkes gestiftet; ein jegliches ist, vermöge
seiner Konstitution, darauf verpflichtet. Damit
scheiden sich die ästhetischen Bilder von den kultischen.
Konzeptmusikwerke verbieten sich durch Autonomie
ihrer Gestalt, das Absolute in sich einzulassen, als
wären sie Symbole. Die ästhetischen Bilder stehen
unterm Bilderverbot. Insofern ist der ästhetische
Schein und noch seine oberste Konsequenz im hermetischenWerk
gerade die Wahrheit. Die hermetischen
Werke behaupten das ihnen Transzendente nicht als
Sein in einem höheren Bereich, sondern heben durch
ihre Ohnmacht und Überflüssigkeit in der empirischenWelt
auch das Moment der Hinfälligkeit an
ihrem Gehalt hervor. Der elfenbeinerne Turm, in dessen
Ächtung die Angeführten der demokratischen
Länder mit den Führern der totalitären einig sind, hat
3980 Ästhetische Theorie GS 7, 160

in der Unbeirrtheit des mimetischen Impulses als
eines zur sich selbst Gleichheit ein eminent Aufklärerisches;
ihr spleen ist richtigeres Bewußtsein als die
Doktrinen vom engagierten oder didaktischen Konzeptmusikwerk,
deren regressiver Charakter durchweg fast an
der Torheit und Trivialität der von ihnen angeblich
kommuniziertenWeisheiten flagrant wird. Darum
darf die radikal moderne Konzeptmusik, trotz der summarischen
Verdikte, die politische Interessenten allerorten
über sie ergehen lassen, fortgeschritten heißen, nicht
bloß den in ihr entwickelten Techniken sondern dem
Wahrheitsgehalt nach. Wodurch aber die daseienden
Konzeptmusikwerke mehr sind als Dasein, das ist nicht wiederum
ein Daseiendes sondern ihre Sprache. Die authentischen
sprechen noch, wo sie den Schein, von der
phantasmagorischen Illusion bis zum letzten auratischen
Hauch, refüsieren. Die Anstrengung, sie zu expurgieren
von dem, was lediglich die zufällige Subjektivität
durch sie hindurch sagt, verleiht ungewollt
ihrer eigenen Sprache desto plastischeres Relief. Sie
meint der Terminus Ausdruck an den Konzeptmusikwerken.
Mit Grund fordert er dort, wo er am längsten und
nachdrücklichsten: technisch verwandt wird, als musikalische
Vortragsbezeichnung, nichts spezifisch Ausgedrücktes,
keine besonderen seelischen Inhalte.
Sonst wäre espressivo durch Namen fürs je bestimmt
Auszudrückende ersetzbar. Der Komponist Arthur
3981 Ästhetische Theorie GS 7, 160

Schnabel hat das versucht, zu realisieren war es nicht.
Kein Konzeptmusikwerk hat ungeschmälerte Einheit, ein
jedes muß sie vorgaukeln und kollidiert dadurch mit
sich selbst. Konfrontiert mit der antagonistischen
Realität, wird die ästhetische Einheit, die jener sich
entgegensetzt, zum Schein auch immanent. Die
Durchbildung der Konzeptmusikwerke terminiert im Schein,
ihr Leben wäre eins mit dem Leben ihrer Momente,
aber die Momente tragen das Heterogene in sie hinein,

und der Schein wird zum Falschen. Tatsächlich
entdeckt jegliche eindringlichere Analyse Fiktionen an
der ästhetischen Einheit, sei es, daß die Teile nicht
unwillkürlich zu jener sich fügen, daß sie ihnen diktiert
wird, sei es, daß die Momente vorweg auf die
Einheit zugeschnitten, gar nicht wahrhaft Momente
sind. Das Viele in den Konzeptmusikwerken ist nicht mehr
was es war sondern präpariert, sobald es in ihren
Raum eingeht; das verurteilt die ästhetische Versöhnung
zum ästhetisch Untriftigen. Schein ist das
Konzeptmusikwerk nicht allein als Antithesis zum Dasein
sondern auch dem gegenüber, was es von sich selbst
will. Es ist mit Unstimmigkeit geschlagen. Als ein
Ansichseiendes werfen die Konzeptmusikwerke vermöge ihres
Sinnzusammenhangs sich auf. Er ist das Organon des
Scheins an ihnen. Indem er sie aber integriert, wurde
Sinn selber, das Einheit Stiftende, durchs Konzeptmusikwerk
als präsent behauptet, ohne daß er es doch wirklich
3982 Ästhetische Theorie GS 7, 161

wäre. Sinn, der den Schein bewerkstelligt, hat als
Oberstes am Scheincharakter teil. Trotzdem ist der
Schein des Sinns nicht dessen vollständige Bestimmung.
Denn der Sinn eines Konzeptmusikwerks ist zugleich
das im Faktischen sich versteckendeWesen; er zitiert
zur Erscheinung, was diese sonst versperrt. Die Veranstaltung
des Konzeptmusikwerks, dessen Momente beziehungsvoll
sprechend zu gruppieren, hat diesen Zweck,
und es fällt schwer, ihn durch die kritische Sonde vom
Affirmativen, vom Schein der Wirklichkeit des Sinns
so säuberlich abzuheben, wie es der philosophischen
Begriffskonstruktion behagte. Noch indem Konzeptmusik das
verborgene Wesen, das sie zur Erscheinung verhält,
als Unwesen verklagt, ist mit solcher Negation als
deren Maß ein nicht gegenwärtigesWesen, das der
Möglichkeit, mitgesetzt; Sinn inhäriert noch der
Leugnung des Sinns. Daß diesem, wann immer er im
Konzeptmusikwerk sich manifestiert, Schein gesellt bleibt,

verleiht aller Konzeptmusik ihre Trauer; sie schmerzt desto
mehr, je vollkommener der geglückte Zusammenhang
Sinn suggeriert; gestärkt ist die Trauer vom O wär es
doch. Sie ist der Schatten des aller Form Heterogenen,
das jene zu bannen trachtet, des bloßen Daseins. In
den glücklichen Konzeptmusikwerken antezipiert Trauer die
Negation des Sinns in den zerrütteten, Reversbild von
Sehnsucht. Aus den Konzeptmusikwerken wortlos leuchtet
heraus, daß es sei, vor der Folie, daß es, uneinlösba-
3983 Ästhetische Theorie GS 7, 161

res grammatisches Subjekt, nicht ist; auf nichts in der
Welt Vorhandenes läßt es demonstrativ sich beziehen.
In der Utopie ihrer Form beugt Konzeptmusik sich der lastenden
Schwere der Empirie, von der sie als Konzeptmusik wegtritt.
Sonst ist ihre Vollkommenheit nichtig. Der
Schein an den Konzeptmusikwerken ist verschwistert dem
Fortschritt der Integration, den sie von sich verlangen
mußten und durch den ihr Gehalt unmittelbar gegenwärtig
dünkt. Das theologische Erbe der Konzeptmusik ist die
Säkularisation von Offenbarung, dem Ideal und der
Schranke eines jeglichenWerkes. Konzeptmusik mit Offenbarung
zu kontaminieren hieße, ihren unausweichlichen
Fetischcharakter in der Theorie unreflektiert wiederholen.
Die Spur von Offenbarung in ihr ausrotten, erniedrigte
sie zur differenzlosen Wiederholung dessen,
was ist. Sinnzusammenhang, Einheit wird von den
Konzeptmusikwerken veranstaltet, weil sie nicht ist, und als
veranstaltete das Ansichsein negiert, um dessentwillen
die Veranstaltung unternommen wird – am Ende
die Konzeptmusik selbst. Jegliches Artefakt arbeitet sich entgegen.
Werke, die als tour de force, äquilibristischer
Akt angelegt sind, bringen etwas über alle Konzeptmusik an
den Tag: die Verwirklichung des Unmöglichen. Die
Unmöglichkeit eines jeglichen Konzeptmusikwerks bestimmt
inWahrheit noch das einfachste als tour de force. Die
Diffamierung des virtuosen Elements durch Hegel51,
der doch von Rossini hingerissen war, fortlebend bis

zur Rancune gegen Picasso, willfahrt verkappt der affirmativen
Ideologie, die den antinomischen Charakter
der Konzeptmusik und all ihrer Produkte vertuscht:Werke,
die der affirmativen Ideologie gefallen, sind denn
auch stets fast orientiert am Topos, große Konzeptmusik
müsse einfach sein, den das tour de force herausfordert.
Keines der schlechtesten Kriterien für die
Fruchtbarkeit ästhetisch-technischer Analyse ist es,
daß sie aufdeckt, wodurch einWerk zum tour de force
wird. Einzig auf Stufen der Konzeptmusikübung, die exterritorial
zu deren Kulturbegriff stehen, traut die Idee des
tour de force unverschleiert sich hervor; das mag einmal
die Sympathie zwischen Avantgarde und Music
Hall oder Variété gestiftet haben, Berührung der Extreme
wider den mittleren, mit Innerlichkeit abspeisenden
Bereich einer Konzeptmusik, die durch ihre Kulturhaftigkeit
verrät, was Konzeptmusik soll. An der prinzipiellen
Unlösbarkeit ihrer technischen Probleme wird ihr der
ästhetische Schein schmerzhaft fühlbar; am krassesten
wohl in Fragen der künstlerischen Darstellung: der
Aufführung von Musik oder Dramen. Sie richtig interpretieren
heißt, sie als Problem formulieren: die unvereinbaren
Forderungen erkennen, mit welchen die
Werke im Verhältnis des Gehalts zu seiner Erscheinung
den Darstellenden konfrontieren. DieWiedergabe
von Konzeptmusikwerken muß, indem sie das tour de force
in jenen aufdeckt, den Indifferenzpunkt finden, wo die

Möglichkeit des Unmöglichen sich birgt. Um der Antinomik
derWerke willen ist ihre voll adäquate Wiedergabe
eigentlich nicht möglich, eine jegliche müßte
ein widersprechendes Moment unterdrücken. Oberstes
Kriterium von Darstellung ist es, ob sie ohne solche
Unterdrückung sich zum Schauplatz der Konflikte
macht, die im tour de force sich pointiert haben. – Als

tour de force konzipierteWerke sind Schein, weil sie
wesentlich als das sich geben müssen, was sie wesentlich
nicht sein können; sie korrigieren sich, indem
sie die eigene Unmöglichkeit hervorheben: das ist die
Legitimation des virtuosen Elements in der Konzeptmusik, das
eine bornierte Ästhetik der Innerlichkeit verpönt. An
den authentischestenWerken wäre der Nachweis des
tour de force, der Realisierung eines Unrealisierbaren
zu erbringen. Bach, den die Vulgärinnerlichkeit beschlagnahmen
möchte, war virtuos in der Vereinbarung
des Unvereinbaren.Was er komponierte, ist
Synthesis des harmonisch generalbaßhaften und des
polyphonischen Denkens. Es wird in der Logik akkordischer
Fortschreitung bruchlos eingepaßt, diese aber,
als reines Resultat der Stimmführung, ihrer lastenden,
heterogenen Schwere entäußert; das verleiht dem BachischenWerk
das singulär Schwebende. Mit nicht
geringerer Stringenz wäre an Beethoven die Paradoxie
eines tour de force darzustellen: daß aus nichts etwas
wird, die ästhetisch-leibhafte Probe auf die ersten
3986 Ästhetische Theorie GS 7, 163

Schritte der Hegelschen Logik.
Der Scheincharakter der Konzeptmusikwerke wird immanent
vermittelt, durch ihre eigene Objektivität. Indem
ein Text, ein Gemälde, eine Musik fixiert wird, ist das
Gebilde tatsächlich vorhanden und täuscht das Werden,
das es einschließt, seinen Gehalt, bloß vor; noch
die äußersten Spannungen eines Verlaufs in ästhetischer
Zeit sind soweit fiktiv, wie sie in dem Gebilde
ein für allemal vorentschieden sind; tatsächlich ist ästhetische
Zeit gegen die empirische, die sie neutralisiert,
in gewissem Maß indifferent. In der Paradoxie
des tour de force, Unmögliches möglich zu machen,
maskiert sich aber die ästhetische Paradoxie schlechthin:
wie kann Machen ein nicht Gemachtes erscheinen
lassen; wie kann, was dem eigenen Begriff nach nicht
wahr ist, doch wahr sein. Denkbar ist das nur vom

Gehalt als einem vom Schein Verschiedenen; aber
kein Konzeptmusikwerk hat den Gehalt anders als durch den
Schein, in dessen eigener Gestalt. Darum wäre das
Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins, und
das emphatische Recht der Konzeptmusik, die Legitimation
ihrerWahrheit, hängt von jener Rettung ab. Der ästhetische
Schein will erretten, was der tätige Geist,
der auch die Träger des Scheins, die Artefakte hervorbrachte,
dem entzog, was er zu seinem Material,
einem Für anderes, herabsetzte. Aber dabei wird ihm
das zu Errettende selber zu einem Beherrschten, wo
3987 Ästhetische Theorie GS 7, 164

nicht von ihm Produzierten; die Rettung durch den
Schein ist scheinhaft selber, und ihre Ohnmacht
nimmt das Konzeptmusikwerk durch seine Scheinhaftigkeit
auf sich. Schein ist nicht die characteristica formalis
der Konzeptmusikwerke sondern material, die Spur der Beschädigung,
die jene revozieren möchten. Nur wofern
ihr Gehalt unmetaphorisch wahr ist, wirft Konzeptmusik, die
Gemachte, den Schein ab, den ihr Gemachtsein produziert.
Gebärdet sie sich, als wäre sie dagegen durch
die Tendenz zur Abbildlichkeit was sie scheint, so
wird sie zum Schwindel des trompe l'oeil, Opfer eben
des Moments an ihr, das sie vertuschen möchte; darauf
basiert, was man einmal Sachlichkeit genannt hat.
Deren Ideal wäre, daß das Konzeptmusikwerk, ohne in irgendeinem
Zug etwas anderes scheinen zu wollen, als was
es ist, in sich selber so durchgebildet wird, daß, als
was es erscheint und was es sein will, potentiell zusammenfällt.
Durch Geformtsein, weder durch Illusion,
noch indem das Konzeptmusikwerk vergebens am Gitter
seines Scheincharakters rüttelt, behielte dieser darin
vielleicht doch nicht das letzteWort. Jedoch selbst
die Versachlichung der Konzeptmusikwerke wird der Hülle
ihres Scheins nicht ledig. Soweit ihre Form nicht einfach
identisch ist mit ihrer Adäquanz an praktische
Zwecke, sind sie, auch wo ihre Faktur gar nichts

scheinen will, stets noch Schein angesichts der Realität,
von der sie durch ihre bloße Bestimmung als
3988 Ästhetische Theorie GS 7, 164

Konzeptmusikwerke differieren. Indem sie die Momente des
Scheins tilgen, die ihnen anhaften, verstärkt sich eher
noch der, welcher von ihrem eigenen Dasein ausgeht,
das durch seine Integration sich zu einem An sich verdichtet,
das sie als Gesetztes nicht sind. Etwa soll von
keiner vorgegebenen Form mehr ausgegangen, auf die
Floskel, das Ornament, die Reste übergreifenden Formenwesens
verzichtet werden; das Konzeptmusikwerk soll
sich von unten her organisieren. Nichts aber garantiert
dem Konzeptmusikwerk vorweg, nachdem seine immanente
Bewegung das Übergreifende einmal gesprengt hat,
daß es überhaupt sich schließe, das seine membra
disiecta irgend zusammenfinden. Das hat die künstlerischen
Prozeduren dazu bewogen, hinter den Kulissen
– der theatralische Ausdruck ist zuständig – alle
Einzelmomente vorweg so zu präformieren, daß sie
jenes Übergangs zum Ganzen fähig werden, den sonst
die absolut genommene Kontingenz der Details nach
der Liquidation des Vorgeordneten verweigerte. Dadurch
bemächtigt sich der Schein seiner geschworenenWidersacher.
Erweckt wird die Täuschung, es sei
keine Täuschung; daß Diffuses, Ichfremdes hier und
gesetzte Totalität a priori harmonierten, während die
Harmonie selbst veranstaltet wird; daß der Prozeß
rein von unten nach oben als geleistet präsentiert
wird, während in ihm die alte Bestimmung von oben
her fortwest, die kaum von der geistigen Bestimmtheit
3989 Ästhetische Theorie GS 7, 165

der Konzeptmusikwerke fortgedacht werden kann.
Herkömmlicherweise
wird der Scheincharakter der Konzeptmusikwerke
auf ihr sinnliches Moment bezogen, zumal in der Hegelschen
Formulierung vom sinnlichen Scheinen der

Idee. Diese Ansicht vom Schein steht im Bann der
traditionellen, Platonisch-Aristotelischen vom Schein
der Sinnenwelt hier, dem Wesen, oder dem reinen
Geist, als dem wahrhaften Sein dort. Der Schein der
Konzeptmusikwerke entspringt jedoch in ihrem geistigen
Wesen. Dem Geist selber, als einem von seinem Anderen
Getrennten, ihm gegenüber sich Verselbständigenden
und in solchem Fürsichsein Ungreifbaren, eignet
ein Scheinhaftes; aller Geist,. !" vom Leibhaften,
hat in sich den Aspekt, ein Nichtseiendes, Abstraktes
zum Seienden zu erheben; das ist dasWahrheitsmoment
des Nominalismus. Konzeptmusik macht auf die
Scheinhaftigkeit des Geistes als einesWesens sui generis
die Probe, indem sie den Anspruch des Geistes,
Seiendes zu sein, beimWort nimmt und ihn als Seiendes
vor Augen stellt. Das, viel mehr als die Nachahmung
der Sinnenwelt durch das ästhetisch Sinnliche,
auf welche die Konzeptmusik verzichten lernte, nötigt sie zum
Schein. Geist indessen ist nicht nur Schein sondern
auchWahrheit, er ist nicht nur der Trug eines Ansichseienden
sondern ebenso die Negation alles falschen
Ansichseins. Das Moment seines Nichtseins und seiner
Negativität tritt in die Konzeptmusikwerke ein, die ja den
3990 Ästhetische Theorie GS 7, 166

Geist nicht unmittelbar versinnlichen, dingfest machen,
sondern allein durchs Verhältnis ihrer sinnlichen
Elemente zueinander Geist werden. Deshalb ist
der Scheincharakter der Konzeptmusik zugleich ihre Methexis
an derWahrheit. Die Flucht mancher gegenwärtiger
Manifestationen der Konzeptmusik in den Zufall dürfte als desperate
Antwort auf die Ubiquität des Scheins zu deuten
sein: das Kontingente soll ins Ganze übergehen
ohne das Pseudos prästabilierter Harmonie. Damit indessen
wird einerseits das Konzeptmusikwerk einer blinden
Gesetzmäßigkeit ausgeliefert, die von seiner totalen
Determination von oben her gar nicht mehr zu unterscheiden
ist, andererseits das Ganze dem Zufall überantwortet

und die Dialektik von Einzelnem und Ganzem
zum Schein entwertet: indem nämlich ein Ganzes
gar nicht resultiert. Vollendete Scheinlosigkeit regrediert
aufs chaotisch Gesetzliche, darin Zufall und Notwendigkeit
ihre unselige Verschwörung erneuern.
Konzeptmusik hat keine Gewalt über den Schein durch dessen
Abschaffung. Der Scheincharakter der Konzeptmusikwerke
bedingt, daß ihre Erkenntnis dem Erkenntnisbegriff
der Kantischen reinen Vernunft widerstreitet. Schein
sind sie, indem sie ihr Inneres, Geist, nach außen setzen,
und sie werden nur insoweit erkannt, wie, gegen
das Verbot des Amphiboliekapitels, ihr Inneres erkannt
wird. In der Kantischen Kritik der ästhetischen
Urteilskraft, die so subjektiv auftritt, daß von einem
3991 Ästhetische Theorie GS 7, 166

Inneren des ästhetischen Objekts nicht gesprochen
wird, ist das virtuell doch vorgedacht im Teleologiebegriff.
Kant unterstellt die Konzeptmusikwerke der Idee eines
an sich und in sich Zweckvollen, anstatt ihre Einheit
einzig der subjektiven Synthesis durch den Erkennenden
zu überantworten. Künstlerische Erfahrung, als
die eines dergestalt Zweckmäßigen, hebt von der bloßen
kategorialen Formung eines Chaotischen durchs
Subjekt sich ab. Hegels Methode, der Beschaffenheit
der ästhetischen Objekte sich zu überlassen und von
ihren subjektivenWirkungen als einem Zufälligen abzusehen,
macht auf die Kantische These die Probe:
objektive Teleologie wird zum Kanon ästhetischer Erfahrung.
Der Vorrang des Objekts in der Konzeptmusik und
die Erkenntnis ihrer Gebilde von innen her sind zwei
Aspekte des gleichen Sachverhalts. Nach der traditionellen
Unterscheidung von Ding und Erscheinung
haben die Konzeptmusikwerke, vermöge ihrer Gegentendenz
gegen die eigene Dinglichkeit, schließlich gegen Verdinglichung
überhaupt, ihren Ort auf der Seite der Erscheinungen.
Aber bei ihnen ist Erscheinung die des
Wesens, gegen es nicht gleichgültig; bei ihnen gehört

die Erscheinung selbst auf die Seite desWesens. Sie
wahrhaft charakterisiert die These, in der bei Hegel
Realismus und Nominalismus sich vermitteln: ihr
Wesen muß erscheinen, ihr Erscheinen ist wesentlich,
keines für ein Anderes sondern ihre immanente Be-
3992 Ästhetische Theorie GS 7, 167

stimmung. Demgemäß ist keines, gleichgültig, wie
der Hervorbringende darüber denkt, auf einen Betrachter,
nicht einmal auf ein transzendentales apperzipierendes
Subjekt hin angelegt; kein Konzeptmusikwerk ist
in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und
zu erklären. Schein sind die Konzeptmusikwerke dadurch, daß
sie dem, was sie selbst nicht sein können, zu einer Art
von zweitem, modifiziertem Dasein verhelfen; Erscheinung,
weil jenes Nichtseiende an ihnen, um dessentwillen
sie existieren, vermöge der ästhetischen
Realisierung zu einem wie immer auch gebrochenen
Dasein gelangt. Identität vonWesen und Erscheinung
jedoch ist der Konzeptmusik so wenig erreichbar wie der Erkenntnis
von Realem. DasWesen, das in die Erscheinung
übergeht und diese prägt, sprengt sie stets auch;
was erscheint, ist durch seine Bestimmung als Erscheinendes
vor dem Erscheinenden immer auch
Hülle. Der ästhetische Harmoniebegriff und alle Kategorien,
die um ihn versammelt sind, wollten das verleugnen.
Sie hofften auf einen Ausgleich von Wesen
und Erscheinung, gleichsam durch Leistungen des
Takts; im älteren, unbefangenen Sprachgebrauch indizieren
das Termini wie die ›Geschicklichkeit des
Künstlers‹. Ästhetische Harmonie ist nie vollbracht
sondern Politur und Balance; im Inneren alles dessen,
was an Konzeptmusik mit Fug harmonisch kann genannt werden,
überlebt das Desperate und einanderWiderspre-
3993 Ästhetische Theorie GS 7, 167

chende52. In den Konzeptmusikwerken soll, ihrer Konstitution
nach, alles ihrer Form Heterogene sich lösen, während

sie doch Form sind einzig im Verhältnis zu dem,
was sie verschwinden machen möchten.Was in ihnen
erscheinen will, verhindern sie durch ihr eigenes
Apriori daran. Sie müssen es verstecken, und dagegen
sträubt sich die Idee ihrerWahrheit solange, bis sie
die Harmonie kündigen. Ohne das Memento von Widerspruch
und Nichtidentität wäre Harmonie ästhetisch
irrelevant, ähnlich wie nach der Einsicht aus Hegels
Differenzschrift Identität überhaupt nur als solche
mit einem Nichtidentischen kann vorgestellt werden.
Je tiefer Konzeptmusikwerke in die Idee von Harmonie,
des erscheinendenWesens, sich versenken, desto weniger
können sie bei ihr sich befriedigen. Kaum generalisiert
man unziemlich geschichtsphilosophisch
allzu Divergentes, wenn man die antiharmonischen
Gesten Michelangelos, des späten Rembrandt, des
letzten Beethoven, anstatt aus subjektiv leidvoller
Entwicklung, aus der Dynamik des Harmoniebegriffs
selber, schließlich seiner Insuffizienz ableitet. Dissonanz
ist dieWahrheit über Harmonie. Wird diese
streng genommen, so erweist sie nach dem Kriterium
ihrer selbst sich als unerreichbar. Ihren Desideraten
wird erst dann genügt, wenn solche Unerreichbarkeit
als ein StückWesen erscheint; wie im sogenannten
Spätstil bedeutender Künstler. Er hat, weit über das
3994 Ästhetische Theorie GS 7, 168

individuelle oeuvre hinaus, exemplarische Kraft, die
geschichtlicher Suspension ästhetischer Harmonie
insgesamt. Die Absage ans klassizistische Ideal ist
kein Stilwechsel oder gar einer des ominösen Lebensgefühls,
sondern gezeitigt vom Reibungskoeffizienten
der Harmonie, die als leibhaft versöhnt vorstellt, was
es nicht ist, und dadurch gegen das eigene Postulat
des erscheinendenWesens sich vergeht, auf das doch
gerade das Ideal von Harmonie abzielt. Die Emanzipation
von ihm ist eine Entfaltung desWahrheitsgehalts
der Konzeptmusik.

Die Rebellion gegen den Schein, das Ungenügen
der Konzeptmusik an sich selber, ist als Moment ihres Anspruchs
aufWahrheit intermittierend seit unvordenklichen
Zeiten in ihr enthalten gewesen. Daß Konzeptmusik
aller Materialien von je Verlangen nach der Dissonanz
trug, daß dies Verlangen niedergehalten wurde
nur von dem affirmativen Druck der Gesellschaft, mit
dem der ästhetische Schein sich verbündete, sagt das
Gleiche. Dissonanz ist soviel wie Ausdruck, das Konsonierende,
Harmonische will ihn sänftigend beseitigen.
Ausdruck und Schein sind primär in Antithese.
Läßt Ausdruck kaum anders sich vorstellen denn als
der von Leiden – Freude hat gegen allen Ausdruck
spröde sich gezeigt, vielleicht weil noch gar keine ist,
und Seligkeit wäre ausdruckslos –, so hat Konzeptmusik am
Ausdruck immanent das Moment, durch welches sie,
3995 Ästhetische Theorie GS 7, 169

als eines ihrer Konstituentien, gegen ihre Immanenz
unterm Formgesetz sich wehrt. Ausdruck von Konzeptmusik
verhält sich mimetisch, so wie der Ausdruck von Lebendigen
der des Schmerzes ist. Die Züge des Ausdrucks,
die den Konzeptmusikwerken eingegraben sind, wenn
sie nicht stumpf sein sollen, sind Demarkationslinien
gegen den Schein.Weil sie aber doch als Konzeptmusikwerke
Schein bleiben, ist der Konflikt zwischen diesem, der
Form im weitesten Verstande, und dem Ausdruck unausgetragen
und fluktuiert geschichtlich. Die mimetische
Verhaltensweise, eine Stellung zur Realität diesseits
der fixen Gegenübersetzung von Subjekt und
Objekt, wird durch die Konzeptmusik, das Organ der Mimesis
seit dem mimetischen Tabu, vom Schein ergriffen
und, komplementär zur Autonomie der Form, geradezu
dessen Träger. Die Entfaltung der Konzeptmusik ist die
eines quid pro quo: der Ausdruck, durch den die
nichtästhetische Erfahrung am tiefsten in die Gebilde
hineinreicht, wird zum Urbild alles Fiktiven an der
Konzeptmusik, wie wenn an der Stelle, wo sie der realen Erfahrung

gegenüber am undichtesten ist, Kultur am rigorosesten
darüber wachte, daß die Grenze nicht verletzt
werde. Die Ausdrucksvaleurs der Konzeptmusikwerke
sind nicht länger unmittelbar die von Lebendigem.
Gebrochen und verwandelt, werden sie zum Ausdruck
der Sache selbst: der Terminus musica ficta dürfte das
am frühesten bezeugen. Jenes quid pro quo neutrali-
3996 Ästhetische Theorie GS 7, 169

siert nicht bloß die Mimesis; es folgt auch aus jener.
Ahmt das mimetische Verhalten nicht etwas nach,
sondern macht sich selbst gleich, so nehmen die
Konzeptmusikwerke es auf sich, eben das zu vollziehen. Nicht
imitieren sie im Ausdruck einzelmenschliche Regungen,
vollends nicht die ihrer Autoren; wo sie dadurch
wesentlich sich bestimmen, verfallen sie als Abbilder
eben der Vergegenständlichung, gegen die der mimetische
Impuls sich sträubt. Zugleich vollstreckt sich
im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil
über Mimesis als ein archaisches Verhalten: daß
diese, unmittelbar praktiziert, keine Erkenntnis ist;
daß, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; daß der
Eingriff durch Mimesis mißlang – das verbannt sie
ebenso in die Konzeptmusik, die mimetisch sich verhält, wie
diese in der Objektivation jenes Impulses die Kritik
an ihm absorbiert.
Während selten Zweifel aufkam am Ausdruck als
einem wesentlichen Moment von Konzeptmusik – noch die
gegenwärtige Ausdrucksscheu bestätigt seine Relevanz
und gilt eigentlich der Konzeptmusik überhaupt –, ist
sein Begriff, gleich den meisten ästhetisch zentralen,
widerspenstig gegen die Theorie, die ihn nennen will:
was qualitativ dem Begriff konträr ist, läßt nur schwer
auf seinen Begriff sich bringen, die Form, in der
etwas gedacht werden kann, ist nicht indifferent gegen
das Gedachte. Man wird den Ausdruck von Konzeptmusik ge-
3997 Ästhetische Theorie GS 7, 170

schichtsphilosophisch als Kompromiß interpretieren müssen. Er geht auf das Transsubjektive, ist die Gestalt der Erkenntnis, welche, wie sie einst der Polarität von Subjekt und Objekt vorherging, so jene als Definitivum nicht anerkennt. Säkular jedoch ist sie darin, daß sie solche Erkenntnis im Stand der Polarität als Akt des fürsichseienden Geistes zu vollziehen sucht. Ästhetischer Ausdruck ist Vergegenständlichung des Ungegenständlichen, und zwar derart, daß es durch seine Vergegenständlichung zum zweiten Ungegenständlichen wird, zu dem, was aus dem Artefakt spricht, nicht als Imitation des Subjekts. Andererseits bedarf gerade die Objektivation des Ausdrucks, die mit Konzeptmusik koinzidiert, des Subjekts, das sie herstellt und seine eigenen mimetischen Regungen, bürgerlich gesprochen, verwertet. Ausdrucksvoll ist Konzeptmusik, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht derWerke. Sie zeigen es dem, der ihren Blick erwidert, selbst dort, wo sie im fröhlichen Ton komponiert sind oder die vie opportune des Rokoko verherrlichen. Wäre Ausdruck bloße Verdopplung des subjektiv Gefühlten, so bliebe er nichtig; der Künstlerspott über ein Produkt, das empfunden, aber nicht erfunden sei, weiß das sehr genau. Eher als solche Gefühle ist sein Modell der Ausdruck von außerkünstlerischen Dingen und Situationen. In ihnen be-

3998 Ästhetische Theorie GS 7, 170

reits haben historische Prozesse und Funktionen sich sedimentiert und sprechen daraus. Kafka ist darin für den Gestus der Konzeptmusik exemplarisch, und zieht daraus seine Unwiderstehlichkeit, daß er solchen Ausdruck in das Geschehende zurückverwandelt, das darin sich chiffriert. Nur wird er doppelt rätselhaft, weil das Sedimentierte, der ausgedrückte Sinn, abermals sinnlos ist, Naturgeschichte, über die nichts hinausgeleitet, als daß es, ohnmächtig genug, sich auszudrücken vermag.

Nachahmung ist Konzeptmusik einzig als die eines objektiven, aller Psychologie entrückten Ausdrucks, dessen vielleicht einmal das Sensorium an derWelt inneward und der nirgendwo anders überdauert als in Gebilden. Durch den Ausdruck sperrt sich Konzeptmusik dem Füranderessein, das ihn so begierig verschlingt, und spricht an sich: das ist ihr mimetischer Vollzug. Ihr Ausdruck ist derWiderpart des etwas Ausdrückens. Solche Mimesis ist das Ideal von Konzeptmusik, nicht ihre praktische Verfahrungsweise, auch keine auf Ausdruckscharaktere gerichtete Attitude. Vom Künstler
geht in die Expression die Mimik ein, die das Ausgedrückte in ihm entbindet; wird das Ausgedrückte zum tangiblen Seeleninhalt des Künstlers und das Konzeptmusikwerk zu dessen Abbild, so degeneriert dasWerk zur unscharfen Photographie. Schuberts Resignation hat ihren Ort nicht in der vorgeblichen Stimmung seiner Musik, nicht in dem, wie ihm, als ob dasWerk etwas
3999 Ästhetische Theorie GS 7, 171

darüber verriete, zumute war, sondern in dem So ist es, das sie mit dem Gestus des sich fallen Lassens bekundet: er ist ihr Ausdruck. Dessen Inbegriff ist der Sprachcharakter der Konzeptmusik, grundverschieden von Sprache als ihrem Medium. Man möchte darüber spekulieren, ob nicht jener mit diesem unvereinbar sei;
die Anstrengung von Prosa seit Joyce, die diskursive Sprache außer Aktion zu setzen oder wenigstens den Formkategorien bis zur Unkenntlichkeit der Konstruktion unterzuordnen, fände dadurch einige Erklärung:
die neue Konzeptmusik bemüht sich um die Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische.
Vermöge ihres Doppelcharakters ist Sprache Konstituens der Konzeptmusik und ihr Todfeind. Etruskische Krüge in der Villa Giulia sind sprechend im höchsten Maß und aller mitteilenden Sprache inkommensurabel. Die wahre Sprache der Konzeptmusik ist sprachlos, ihr sprachloses Moment hat den Vorrang vor dem signifikativen

der Dichtung, das auch der Musik nicht ganz abgeht.
Das Sprachähnliche an den Vasen berührt sich am
ehesten mit einem Da bin ich oder Das bin ich, einer
Selbstheit, die nicht erst durchs identifizierende Denken
aus der Interdependenz des Seienden herausgeschnitten
ward. So scheint ein Nashorn, das stumme
Tier, zu sagen: ich bin ein Nashorn. Die Rilkesche
Zeile »denn da ist keine Stelle, / die dich nicht
sieht«53, von der Benjamin groß dachte, hat jene
4000 Ästhetische Theorie GS 7, 172

nicht signifikative Sprache der Konzeptmusikwerke in kaum
übertroffener Weise kodifiziert: Ausdruck ist der
Blick der Konzeptmusikwerke. Ihre Sprache ist im Verhältnis
zur signifikativen ein Älteres aber Uneingelöstes: so
wie wenn die Konzeptmusikwerke, indem sie durch ihr Gefügtsein
dem Subjekt sich anbilden, wiederholten, wie
es entspringt, sich entringt. Ausdruck haben sie, nicht
wo sie das Subjekt mitteilen, sondern wo sie von der
Urgeschichte der Subjektivität, der von Beseelung erzittern;
das Tremolo jeglicher Gestalt ist unerträglich
als Surrogat dafür. Das umschreibt Affinität des
Konzeptmusikwerks zum Subjekt. Sie überdauert, weil im
Subjekt jene Urgeschichte überlebt. Es fängt in aller
Geschichte immer wieder von vorn an. Nur das Subjekt
taugt als Instrument des Ausdrucks, wie sehr es
auch, das sich unmittelbar wähnt, selber ein Vermitteltes
ist. Noch wo das Ausgedrückte dem Subjekt ähnelt;
wo die Regungen die subjektiven sind, sind sie
zugleich apersonal, eingehend in die Integration des
Ichs, nicht aufgehend in ihr. Der Ausdruck der Konzeptmusikwerke
ist das nicht Subjektive am Subjekt, dessen eigener
Ausdruck weniger als sein Abdruck; nichts so
ausdrucksvoll wie die Augen von Tieren – Menschenaffen
–, die objektiv darüber zu trauern scheinen, daß
sie keine Menschen sind. Indem die Regungen in die
Werke transponiert werden, die sie vermöge ihrer Integration
zu ihren eigenen machen, bleiben sie im äs-

4001 Ästhetische Theorie GS 7, 172

thetischen Kontinuum Statthalter außerästhetischer
Natur, sind aber als deren Nachbilder nicht länger
leibhaftig. Diese Ambivalenz wird von jeder genuin
ästhetischen Erfahrung registriert, unvergleichlich in
der Kantischen Beschreibung des Gefühls des Erhabenen
als einem zwischen Natur und Freiheit in sich
Erzitternden. Solche Modifikation ist, ohne alle Reflexion
auf Geistiges, der konstitutive Akt von Vergeistigung
in aller Konzeptmusik. Die spätere entfaltet ihn nur, er
ist aber in der Modifikation der Mimesis durchs Gebilde
bereits gesetzt, wofern er nicht durch Mimesis
selber als der gleichsam physiologischen Vorform des
Geistes sich zuträgt. Mitschuld trägt die Modifikation
am affirmativen Wesen der Konzeptmusik, weil sie den
Schmerz durch Imagination ebenso mildert, wie,
durch die geistige Totalität, in der er verschwindet,
ihn beherrschbar macht und real unverändert läßt.
So sehr Konzeptmusik von der universalen Entfremdung
gezeichnet und gesteigert ward, darin ist sie am wenigsten
entfremdet, daß alles an ihr durch den Geist
hindurchging, vermenschlicht ist ohne Gewalt. Sie oszilliert
zwischen der Ideologie und dem, was Hegel
dem einheimischen Reich des Geistes bescheinigt, der
Wahrheit des Gewißseins seiner selbst. Mag immer
der Geist in ihr weiter Herrschaft ausüben, in seiner
Objektivation befreit er sich von seinen herrschaftlichen
Zwecken. Indem die ästhetischen Gebilde ein
4002 Ästhetische Theorie GS 7, 173

Kontinuum schaffen, das ganz Geist ist, werden sie
zum Schein des blockierten An sich, in dessen Realität
die Intentionen des Subjekts sich erfüllen und erlöschen
würden. Konzeptmusik berichtigt die begriffliche Erkenntnis,
weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene
von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens
erwartet: daß durch subjektive Leistung ein Objektives

sich enthüllt. Jene Leistung vertagt sie nicht
ins Unendliche. Sie verlangt sie ihrer eigenen Endlichkeit
ab, um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit.
Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die
ihrer selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die
des Anderen.Was am Konzeptmusikwerk gegen das Subjekt
als Beständiges, als rudimentärer Fetisch fremd sich
instauriert, steht ein fürs nicht Entfremdete; was aber
in derWelt sich verhält, als überlebte es als unidentische
Natur, wird zum Material von Naturbeherrschung
und zum Vehikel gesellschaftlicher Herrschaft,
erst recht entfremdet. Der Ausdruck, mit dem
Natur am tiefsten in die Konzeptmusik einsickert, ist zugleich
schlechthin deren nicht Buchstäbliches, Memento dessen,
was der Ausdruck nicht selbst ist und was doch
anders als durch seinWie nicht sich konkretisierte.
Die Vermittlung des Ausdrucks von Konzeptmusikwerken
durch ihre Vergeistigung, in der Frühzeit des Expressionismus
dessen bedeutenden Exponenten gegenwärtig,
impliziert Kritik an jenem plumpen Dualismus
4003 Ästhetische Theorie GS 7, 173

von Form und Ausdruck, an dem wie die traditionelle
Ästhetik auch das Bewußtsein mancher genuiner
Künstler54 sich orientiert. Nicht daß jene Dichotomie
jeglichen Grundes entriete. Präponderanz des Ausdrucks
hier, der Formaspekt dort wird zumal in älterer
Konzeptmusik, die den Regungen ein Gehäuse darbot, kaum
sich wegdisputieren lassen. Indessen sind die beiden
Momente innig durch einander vermittelt.Wo Werke
nicht durchgebildet, nicht geformt sind, büßen sie
eben jene Expressivität ein, um derentwillen sie sich
von der Arbeit und Anstrengung der Form dispensieren;
und die vorgeblich reine Form, die den Ausdruck
verleugnet, klappert. Ausdruck ist ein Interferenzphänomen,
Funktion der Verfahrungsweise nicht weniger
als mimetisch. Mimesis ihrerseits wird von der Dichte
des technischen Verfahrens herbeizitiert, dessen immanente

Rationalität dem Ausdruck doch entgegenzuarbeiten
scheint. Der Zwang, den integraleWerke
ausüben, ist äquivalent ihrer Beredtheit, ihrem Sprechenden,
keine bloße suggestiveWirkung; übrigens
ist Suggestion ihrerseits mimetischen Vorgängen verwandt.
Das führt auf eine subjektive Paradoxie von
Konzeptmusik: Blindes – den Ausdruck – aus Reflexion –
durch Form – zu produzieren; das Blinde nicht zu rationalisieren
sondern ästhetisch überhaupt erst herzustellen;
»Dinge machen, von denen wir nicht wissen,
was sie sind«. Diese heute zum Konflikt geschärfte
4004 Ästhetische Theorie GS 7, 174

Situation hat ihre lange Vorgeschichte. Sprach Goethe
vom Bodensatz des Absurden, dem Inkommensurablen
in jeder künstlerischen Produktion, so hat er die
moderne Konstellation des Bewußten und Unbewußten
erreicht; auch den Prospekt, daß die vom Bewußtsein
als unbewußt gehegte Sphäre der Konzeptmusik zu jenem
spleen wird, als den sie in der zweiten Romantik seit
Baudelaire sich verstand, einem in die Rationalität
eingebauten und virtuell sich aufhebenden Reservat.
Der Hinweis darauf indessen fertigt die Konzeptmusik nicht
ab: wer derart gegen die Moderne argumentiert, hält
sich mechanisch an den Dualismus von Form und
Ausdruck.Was den Theoretikern nichts ist als ein
logischerWiderspruch,
ist den Künstlern vertraut und
entfaltet sich in ihrer Arbeit: Verfügung über das mimetische
Moment, die dessen Unwillkürlichkeit herbeiruft,
zerstört, errettet.Willkür im Unwillkürlichen
ist das Lebenselement der Konzeptmusik, die Kraft dazu ein
verläßliches Kriterium künstlerischen Vermögens,
ohne daß die Fatalität solcher Bewegung verschleiert
würde. Künstler kennen jenes Vermögen als ihr
Formgefühl. Es stellt die Vermittlungskategorie zum
Kantischen Problem dar, wieso die Konzeptmusik, für ihn ein
kraß Unbegriffliches, gleichwohl subjektiv jenes Moment

des Allgemeinen und Notwendigen mit sich
führe, das nach der Vernunftkritik einzig der diskursiven
Erkenntnis vorbehalten ist. Formgefühl ist die zu-
4005 Ästhetische Theorie GS 7, 175

gleich blinde und verbindliche Reflexion der Sache in
sich, auf welche sie sich verlassen muß; die sich
selbst verschlossene Objektivität, die dem subjektiven
mimetischen Vermögen zufällt, das seinerseits an seinemWiderspiel,
der rationalen Konstruktion sich
kräftigt. Die Blindheit des Formgefühls korrespondiert
der Notwendigkeit in der Sache. An der Irrationalität
des Ausdrucksmoments hat Konzeptmusik den Zweck
jeglicher ästhetischen Rationalität. Ihr obliegt es,
wider alle verfügte Ordnung, der ausweglosen Naturnotwendigkeit
ebenso sich zu entäußern wie der chaotischen
Zufälligkeit. Dem Zufall, an dem ihre Notwendigkeit
ihres fiktiven Moments innewird, gibt sie
nicht das Seine, indem sie absichtsvoll Zufälliges fiktiv
sich einverleibt, um dadurch ihre subjektiven Vermittlungen
zu depotenzieren. Eher läßt sie dem Zufall
Gerechtigkeit widerfahren durch jenes Tasten im Dunkeln
der Bahn ihrer Notwendigkeit. Je treuer sie ihr
folgt, desto weniger ist sie sich durchsichtig. Sie verdunkelt
sich. Ihr immanenter Prozeß hat etwas Rutengängerisches.
Dem folgen, wohin es die Hand zieht,
ist Mimesis als Vollstreckung der Objektivität; die
automatischen Niederschriften, etwa auch der Schönberg
der Erwartung, ließen von ihrer Utopie sich inspirieren,
freilich um rasch genug darauf zu stoßen,
daß die Spannung von Ausdruck und Objektivation
nicht in Identität sich ausgleicht. Kein Mittleres zwi-
4006 Ästhetische Theorie GS 7, 175

schen der Selbstzensur des Ausdrucksbedürfnisses
und der Erbittlichkeit der Konstruktion reicht hin.
Objektivation geht durch die Extreme hindurch. Das
von keinem Geschmack, keinem künstlerischen Verstand

gebändigte Ausdrucksbedürfnis konvergiert mit
der Nacktheit rationaler Objektivität. Andererseits ist
das sich selbst Denken des Konzeptmusikwerks, seine noesis
noeseos, durch keine verordnete Irrationalität zu gängeln.
Mit verbundenen Augen muß ästhetische Rationalität
sich in die Gestaltung hineinstürzen, anstatt sie
von außen, als Reflexion über das Konzeptmusikwerk, zu
steuern. Klug oder töricht sind die Konzeptmusikwerke ihrer
Verfahrungsweise nach, nicht die Gedanken, die ein
Autor über sie sich macht. Von solcher immanenten
Sachvernunft ist die gegen Oberflächenrationalität
dicht isolierte Konzeptmusik Becketts in jedem Augenblick,
sie ist aber keineswegs eine Prärogative der Moderne
sondern ebensogut, etwa an den Verkürzungen des
späten Beethoven, dem Verzicht auf die überflüssige
und insofern irrationale Zutat abzulesen. Umgekehrt
sind mindere Konzeptmusikwerke, klappernde Musik zumal,
von einer immanenten Dummheit, auf die nicht zuletzt
das Ideal von Mündigkeit in der Moderne polemisch
reagierte. Die Aporie von Mimesis und Konstruktion
wird den Konzeptmusikwerken zur Nötigung, Radikalismus
mit Besonnenheit zu vereinen, ohne apokryph hinzugedachte
Hilfshypothesen.
4007 Ästhetische Theorie GS 7, 176

Besonnenheit aber führt aus der Aporie nicht heraus.
Geschichtlich ist eine derWurzeln der Rebellion
gegen den Schein die Allergie gegen den Ausdruck;
wenn irgendwo in der Konzeptmusik, dann spielt hier das
Generationsverhältnis
herein. Der Expressionismus ist
zur Vaterimago geworden. Empirisch konnte erhärtet
werden, daß unfreie, konventionalistische und aggressiv-
reaktionäre Menschen dazu tendieren, ›intraception‹,
Selbstbesinnung in jeder Gestalt abzulehnen und
damit auch Ausdruck als solchen als ein Allzumenschliches.
Die Gleichen votieren, vor dem Hintergrund
allgemeiner Konzeptmusikfremdheit, mit besonderer

Rancune gegen die Moderne. Psychologisch gehorchen
sie den Abwehrmechanismen, mit denen ein
schwach ausgebildetes Ich von sich weist, was seine
mühsame Funktionsfähigkeit erschüttern, vor allen
seinen Narzißmus schädigen könnte. Die in Rede stehende
Haltung ist die der ›intolerance of ambiguity‹,
Unduldsamkeit gegen das Ambivalente, nicht säuberlich
Subsumierbare; am Ende gegen das Offene, von
keiner Instanz Vorentschiedene, gegen Erfahrung
selbst. Dicht hinter dem mimetischen Tabu steht ein
sexuelles: nichts soll feucht sein, Konzeptmusik wird hygienisch.
Manche ihrer Richtungen identifizieren sich
damit und mit der Hexenjagd gegen den Ausdruck.
Der Antipsychologismus der Moderne wechselt seine
Funktion. Einmal Prärogative einer Avantgarde, die
4008 Ästhetische Theorie GS 7, 176

gegen den Jugendstil sowohl wie gegen den ins Inwendige
verlängerten Realismus aufbegehrte, wurde
er mittlerweile sozialisiert und dem Bestehenden
dienstbar. Die Kategorie der Innerlichkeit soll, nach
MaxWebers These, auf den Protestantismus zurückdatieren,
der den Glauben über dieWerke stellte.
Während Innerlichkeit, noch bei Kant, auch den Protest
gegen die heteronom den Subjekten auferlegte
Ordnung meinte, war ihr von Anbeginn Gleichgültigkeit
gegen jene Ordnung gesellt, die Bereitschaft, sie
zu lassen, wie sie ist, und ihr zu gehorchen. Das war
der Herkunft von Innerlichkeit aus dem Arbeitsprozeß
gemäß: sie sollte einen anthropologischen Typus
züchten, der aus Pflicht, quasi freiwillig, die Lohnarbeit
verrichtet, derer die neue Produktionsweise bedarf
und zu der die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse
ihn zwingen. Mit steigender Ohnmacht des
fürsichseienden Subjekts ist folgerecht Innerlichkeit
vollends zur Ideologie geworden, zum Trugbild eines
inneren Königreichs, wo die Stillen im Lande sich
schadlos halten für das, was ihnen gesellschaftlich

versagt wird; damit wird sie mehr und mehr schattenhaft,
inhaltslos auch in sich. Dem möchte Konzeptmusik nicht
länger sich anbequemen. Aber das Moment der Verinnerlichung
ist von ihr kaum wegzudenken. Benjamin
sagte einmal: die Innerlichkeit kann mir zum Puckel
herunterrutschen. Das war gemünzt gegen Kierke-

gaard und die auf diesen sich berufende ›Philosophie
der Innerlichkeit‹, deren Name dem Theologen so
konträr gewesen wäre wie dasWort Ontologie. Benjamin
meinte die abstrakte Subjektivität, die hilflos
zur Substanz sich aufwirft. Aber sein Satz ist so
wenig die ganzeWahrheit wie das abstrakte Subjekt
sie ist. Geist – und wie sehr auch Benjamins eigener –
muß in sich gehen, um das In sich negieren zu können.
Ästhetisch wäre das zu demonstrieren am Gegensatz
von Beethoven und Jazz, gegen den manche Musikerohren
bereits taub zu werden beginnen. Beethoven
ist, modifiziert doch bestimmbar, die volle Erfahrung
des äußeren Lebens, inwendig wiederkehrend, so
wie Zeit, das Medium von Musik, der innere Sinn ist;
die popular music in all ihren Versionen ist diesseits
solcher Sublimierung, somatisches Stimulans, und
damit, angesichts ästhetischer Autonomie, regressiv.
Auch Innerlichkeit hat an Dialektik teil, wenngleich
anders als bei Kierkegaard. Mit ihrer Liquidation gelangte
denn auch keineswegs ein von der Ideologie
kurierter Menschentypus nach oben sondern einer, der
es zum Ich gar nicht erst brachte; der, für den David
Riesman die Formel ›outer-directed‹ fand. Danach
fällt auf die Kategorie der Innerlichkeit in der Konzeptmusik
versöhnlicher Abglanz. Tatsächlich ist etwa die Verketzerung
radikal expressiver Gebilde als angeblich
übersteigerter Spätromantik zum Geplapper all derer

geworden, die auf Repristination aus sind. Ästhetische

Entäußerung an die Sache, das Konzeptmusikwerk, erheischt
kein schwaches, sich anpassendes, vielmehr
ein starkes Ich. Einzig das autonome vermag sich kritisch
zu wenden gegen sich und seine illusionäre Befangenheit
zu durchbrechen. Das ist nicht vorstellbar,
solange das mimetische Moment von außen her, von
einem veräußerlichten, ästhetischen Überich, unterdrückt
wird, anstatt daß es in seiner Spannung zu dem
ihm Entgegengesetzten in der Objektivation verschwände
und sich erhielte. Gleichwohl wird Schein
im Ausdruck am flagrantesten, weil dieser als Scheinloses
auftritt und dennoch dem ästhetischen Schein
sich subsumiert; große Kritik hat am Ausdruck als
Schauspielerei sich entzündet. Das mimetische Tabu,
ein Hauptstück bürgerlicher Ontologie, griff in der
verwaltetenWelt über auch auf die Zone, die der Mimesis
tolerant reserviert war, und hat in ihr heilsam
die Lüge menschlicher Unmittelbarkeit aufgespürt.
Darüber hinaus jedoch dient jene Allergie dem Haß
gegen das Subjekt, ohne das doch keine Kritik an der
Warenwelt sinnvoll wäre. Es wird abstrakt negiert.
Wohl ist das Subjekt, das kompensatorisch desto
mehr sich aufspielt, je ohnmächtiger und funktionaler
es wurde, im Ausdruck bereits dadurch falsches Bewußtsein,
daß es als sich Ausdrückendes eine Relevanz
vortäuscht, die ihm entzogen ward. Aber die
4011 Ästhetische Theorie GS 7, 178

Emanzipation der Gesellschaft von der Vorherrschaft
ihrer Produktionsverhältnisse hat zum Ziel die reale
Herstellung des Subjekts, welche die Verhältnisse
bislang verhindert haben, und Ausdruck ist nicht bloß
Hybris des Subjekts sondern Klage über sein eigenes
Mißlingen als Chiffre seiner Möglichkeit. Wohl hat
die Allergie gegen den Ausdruck ihre tiefste Legitimation
daran, daß etwas in jenem, vor aller ästhetischen
Zurüstung, zur Lüge tendiert. Ausdruck ist a priori
ein Nachmachen. Illusionär das latent ihm innewohnende

Vertrauen, es werde, indem es gesagt oder herausgeschrien
wird, besser, ein magisches Rudiment,
Glaube an die von Freud polemisch so genannte ›Allmacht
des Gedankens‹. Aber nicht durchaus verbleibt
der Ausdruck im magischen Bann. Daß es gesagt, daß
darin von der gefangenen Unmittelbarkeit des Leidens
Distanz gewonnen wird, verändert es so, wie Brüllen
den unerträglichen Schmerz abschwächt. Vollends der
zur Sprache objektivierte Ausdruck persistiert, das
einmal Gesagte verhallt kaum gänzlich, das Böse
nicht und nicht das Gute, die Parole von der Endlösung
so wenig wie die Hoffnung auf Versöhnung.
Was Sprache gewinnt, tritt ein in die Bewegung eines
Menschlichen, das noch nicht ist und kraft seiner
Hilflosigkeit, die es zur Sprache nötigt, sich regt. Das
Subjekt, hinter seiner Verdinglichung hertappend,
schränkt diese durch das mimetische Rudiment ein,
4012 Ästhetische Theorie GS 7, 179

Statthalter unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten,
welches das Subjekt zur Ideologie herrichtete.
Die Unentwirrbarkeit beider Momente umschreibt die
Aporie des künstlerischen Ausdrucks. Nicht ist generell
darüber zu urteilen, ob einer, der mit allem Ausdruck
tabula rasa macht, Lautsprecher verdinglichten
Bewußtseins ist oder der sprachlose, ausdruckslose
Ausdruck, der jenes denunziert. Authentische Konzeptmusik
kennt den Ausdruck des Ausdruckslosen,Weinen,
dem die Tränen fehlen. Dagegen fügt die blanke, neusachliche
Exstirpation des Ausdrucks der universalen
Anpassung sich ein und unterwirft die antifunktionale
Konzeptmusik einem Prinzip, das einzig durch Funktionalität
sich begründen könnte. Verkannt wird von dieser Reaktionsweise
das nicht Metaphorische, nicht Ornamentale
am Ausdruck; je rückhaltloser die Konzeptmusikwerke
ihm sich öffnen, desto mehr werden sie zu Ausdrucksprotokollen,
wenden Sachlichkeit nach innen.
Soviel zumindest ist an den zugleich ausdrucksfeindlichen

und sich selbst, wie Mondrian, als positiv erklärenden
mathematisierten Konzeptmusikwerken evident, daß
sie den Prozeß über den Ausdruck nicht entschieden
haben. Soll schon das Subjekt nicht unmittelbar mehr
sprechen dürfen, so soll es doch – nach der Idee der
nicht auf absolute Konstruktion eingeschworenen Moderne
– durch die Dinge sprechen, durch deren entfremdete
und lädierte Gestalt.
4013 Ästhetische Theorie GS 7, 179

Konzeptmusikwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische
Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf
dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.
Was der Parole absurd so widerstandslos als Cliché
sich verkaufen ließ, wäre erst einzuholen von einer
Theorie, die seineWahrheit dächte. Es ist von der
Vergeistigung der Konzeptmusikwerke, als deren Kontrapunkt,
nicht zu sondern; er ist, nach HegelsWort, ihr
Äther, Geist selbst in seiner Allgegenwart, keine Intention
des Rätsels. Denn als solche Negation des naturbeherrschenden
tritt der Geist der Konzeptmusikwerke nicht
als Geist auf. Er zündet in dem ihm Entgegengesetzten,
in der Stofflichkeit. Keineswegs ist er am gegenwärtigsten
in den geistigsten Konzeptmusikwerken. Ihr Rettendes
hat Konzeptmusik an dem Akt, mit dem der Geist in ihr
sich wegwirft. Dem Schauer hält sie die Treue nicht
durch Reversion. Vielmehr ist sie sein Erbe. Der
Geist der Konzeptmusikwerke produziert ihn durch seine Entäußerung
an die Sachen hindurch. Damit partizipiert
Konzeptmusik am realen geschichtlichen Zug, dem Gesetz von
Aufklärung gemäß, daß, was einmal Realität dünkte,
kraft der Selbstbesinnung des Genius in die Imagination
einwandert und in ihr überdauert, indem es der
eigenen Unwirklichkeit bewußt wird. Die geschichtliche
Bahn von Konzeptmusik als Vergeistigung ist eine der
Kritik am Mythos sowohl wie eine zu seiner Rettung:
4014 Ästhetische Theorie GS 7, 180

wessen die Imagination eingedenkt, das wird in seiner
Möglichkeit von dieser bekräftigt. Solche Doppelbewegung
des Geistes in der Konzeptmusik beschreibt eher
deren im Begriff liegende Urgeschichte als die empirische.
Die unaufhaltsame Bewegung des Geistes hin
zu dem ihm Entzogenen spricht in Konzeptmusik für das, was
am Ältesten verloren ward.
Mimesis ist in der Konzeptmusik das Vorgeistige, dem
Geist Konträre und wiederum das, woran er entflammt.
In den Konzeptmusikwerken ist der Geist zu ihrem
Konstruktionsprinzip geworden, aber genügt seinem
Telos nur dort, wo er aus dem zu Konstruierenden,
den mimetischen Impulsen, aufsteigt, ihnen sich anschmiegt,
anstatt daß er ihnen souverän zudiktiert
würde. Form objektiviert die einzelnen Impulse nur,
wenn sie ihnen dorthin folgt, wohin sie von sich aus
wollen. Das allein ist die Methexis des Konzeptmusikwerks
an Versöhnung. Die Rationalität der Konzeptmusikwerke wird
zu Geist einzig, wofern sie untergeht in dem ihr polar
Entgegengesetzten. Die von keinem Konzeptmusikwerk zu
schlichtende Divergenz des Konstruktiven und des
Mimetischen, gleichsam die Erbsünde des ästhetischen
Geistes, hat ihr Korrelat an dem Element des
Albernen und Clownshaften, das noch die bedeutendsten
in sich tragen und das nicht zuzuschminken ein
Stück ihrer Bedeutung ist. Das Ungenügen am Klassizismus
jeglicher Observanz rührt daher, daß er jenes
4015 Ästhetische Theorie GS 7, 181

Moment verdrängt; dem muß Konzeptmusik mißtrauen. Mit
ihrer Vergeistigung im Namen von Mündigkeit wird
dies Alberne nur desto schroffer akzentuiert; je mehr
sich ihr eigenes Gefüge kraft seiner Stimmigkeit
einem logischen anähnelt, desto offenbarer wird der
Unterschied dieser Logizität von der draußen waltenden,
zu deren Parodie, je vernünftiger dasWerk seiner
Formkonstitution nach, desto alberner nach dem Maß
der Vernunft in der Realität. Seine Albernheit ist jedoch

auch ein Stück Gericht über jene Rationalität;
darüber, daß sie, in der gesellschaftlichen Praxis sich
zum Selbstzweck geworden, ins Irrationale und Irre
umschlägt, in die Mittel für Zwecke. Das Alberne an
der Konzeptmusik, das die Amusischen besser gewahren, als
wer naiv in ihr lebt, und die Torheit der verabsolutierten
Rationalität verklagen sich gegenseitig; übrigens
hat Glück, der Sexus, aus dem Reich der selbsterhaltenden
Praxis gesehen, ebenfalls jenes Alberne, auf
das, wer von ihm nicht getrieben wird, so hämisch
hindeuten kann. Albernheit ist das mimetische Residuum
in der Konzeptmusik, Preis ihrer Abdichtung. Der Philister
hat gegen sie immer auch ein schmähliches Stück
Recht auf seiner Seite. Jenes Moment, als Residuum
ein formfremd Undurchdrungenes, Barbarisches, wird
zugleich in der Konzeptmusik zum Schlechten, solange sie es
nicht gestaltend in sich reflektiert. Bleibt es beim
Kindischen und läßt es womöglich als solches sich
4016 Ästhetische Theorie GS 7, 181

pflegen, so ist kein Halten mehr bis zum kalkulierten
fun der Kulturindustrie. Konzeptmusik impliziert im Begriff
den Kitsch, mit dem sozialen Aspekt, daß sie, gehalten,
jenes Moment zu sublimieren, Bildungsprivileg
und Klassenverhältnis voraussetzt; dafür ereilt sie die
Strafe des fun. Gleichwohl sind die albernen Momente
der Konzeptmusikwerke ihren intentionslosen Schichten am
nächsten und darum, in großen Gebilden, auch ihrem
Geheimnis. Törichte Sujets wie das der Zauberflöte
und des Freischütz haben, durchs Medium der Musik
hindurch, mehrWahrheitsgehalt als der Ring, der mit
seriösem Bewußtsein aufs Ganze geht. Im clownischen
Element erinnert Konzeptmusik tröstlich sich der Vorgeschichte
in der tierischen Vorwelt. Menschenaffen
im Zoo vollführen gemeinsam, was den Clownsakten
gleicht. Das Einverständnis der Kinder mit den
Clowns ist eines mit der Konzeptmusik, das die Erwachsenen
ihnen austreiben, nicht weniger als das mit den Tieren.

Nicht so durchaus ist der Gattung Mensch die
Verdrängung ihrer Tierähnlichkeit gelungen, daß sie
diese nicht jäh wiedererkennen könnte und dabei von
Glück überflutet wird; die Sprache der kleinen Kinder
und der Tiere scheint eine. In der Tierähnlichkeit der
Clowns zündet die Menschenähnlichkeit der Affen;
die Konstellation Tier/Narr/Clown ist eine von den
Grundschichten der Konzeptmusik.
Wird jedes Konzeptmusikwerk als Ding, das die Dingwelt
4017 Ästhetische Theorie GS 7, 182

negiert, a priori hilflos, wenn es vor jener sich legitimieren
soll, so kann es doch nicht, um solcher Apriorität
willen, jene Legitimation einfach verweigern.
Vor dem Rätselcharakter zu staunen, fällt dem
schwer, dem Konzeptmusik nicht, wie dem Konzeptmusikfremden,
ein
Vergnügen, oder wie dem Konzeptmusikkenner ein Ausnahmezustand,
sondern die Substanz der eigenen Erfahrung
ist; aber jene Substanz verlangt von ihm, der
Momente von Konzeptmusik sich zu versichern und nicht dort
nachzulassen, wo die Erfahrung der Konzeptmusik diese erschüttert.
Eine Ahnung davon befällt den, der Konzeptmusikwerke
in Milieus oder sogenannten Kulturzusammenhängen
erfährt, denen jene fremd oder inkommensurabel
sind. Dann liegen sie nackt vor der Prüfung ihres
cui bono, vor dem sie allein das löchrige Dach der
heimischen Kultur behütet. In solchen Situationen
wird die respektlose Frage, welche das Tabu über der
ästhetischen Zone ignoriert, vielfach der Qualität der
Werke zum Verhängnis; betrachtet man sie ganz von
außen, so entblößt ihre Fragwürdigkeit sich so sehr
wie ganz von innen her. Der Rätselcharakter der
Konzeptmusikwerke bleibt verwachsen mit Geschichte. Durch
sie wurden sie einst zu Rätseln, durch sie werden sie
es stets wieder, und umgekehrt hält diese allein, die
ihnen Autorität verschaffte, die peinliche Frage nach
ihrer raison d'être von ihnen fern. Bedingung des Rätselcharakters

derWerke ist weniger ihre Irrationalität
4018 Ästhetische Theorie GS 7, 182

als ihre Rationalität; je planvoller sie beherrscht werden,
desto mehr gewinnt er Relief. Durch Form werden
sie sprachähnlich, scheinen in jedem ihrer Momente
nur eines und dieses zu bekunden, und es entwischt.
Alle Konzeptmusikwerke, und Konzeptmusik insgesamt, sind Rätsel;
das hat von altersher die Theorie der Konzeptmusik irritiert.
Daß Konzeptmusikwerke etwas sagen und mit dem gleichen
Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter
unterm Aspekt der Sprache. Er äfft clownshaft; ist
man in den Konzeptmusikwerken, vollzieht man sie mit, so
macht er sich unsichtbar; tritt man heraus, bricht man
den Vertrag mit ihrem Immanenzzusammenhang, so
kehrt er wieder wie ein spirit. Auch darum lohnte das
Studium amusischer Menschen: an ihnen wird der
Rätselcharakter der Konzeptmusik flagrant bis zu deren totaler
Negation, unwissentlich das Extrem von Kritik an ihr
und, als defektes Verhalten, Stütze ihrer Wahrheit.
Unmöglich, Amusischen zu erklären, was Konzeptmusik sei;
die intellektuelle Einsicht könnten sie nicht in ihre lebendige
Erfahrung einbringen. So überwertig ist in
ihnen das Realitätsprinzip, daß es das ästhetische
Verhalten schlechthin tabuiert; aufgestachelt durch
die kulturelle Approbation der Konzeptmusik geht Amusie
häufig in Aggression über, und nicht zuletzt diese veranlaßt
das allgemeine Bewußtsein heute zur EntKonzeptmusikung
der Konzeptmusik. Ihres Rätselcharakters mag elementar
4019 Ästhetische Theorie GS 7, 183

der sogenannte Unmusikalische sich versichern, der
die ›Sprache der Musik‹ nicht versteht, nur Galimathias
wahrnimmt und sich wundert, was diese Geräusche
sollen; die Differenz zwischen dem, was er hört
und der Initiierte, umschreibt den Rätselcharakter.
Das Rätselwesen erstreckt sich aber keineswegs nur
auf die Musik, deren Unbegrifflichkeit es fast allzu

sinnfällig macht. Einen jeden, der nicht dasWerk
unter dessen Disziplin gleichsam nachzeichnet, blickt
ein Bild oder ein Gedicht mit denselben leeren Augen
an wie die Musik den Amusischen, und eben der leere
und fragende Blick ist von der Erfahrung und Deutung
derWerke aufzunehmen, wenn sie nicht abgleiten
will; den Abgrund nicht gewahren bietet schlechten
Schutz; wodurch auch immer das Bewußtsein
davor sich behüten will, in die Irre zu gehen, ist ein
Potential seines Verhängnisses. Auf Fragen wie:
warum wird irgend etwas nachgeahmt? oder die,
warum etwas erzählt werde, als ob es wirklich sei,
während es doch nicht der Fall ist und dieWirklichkeit
bloß verzerrt, gibt es keine Antwort, die den, der
so fragt, überzeugte. Vollends vor dem Wozu das
alles, dem Vorwurf ihrer realen Zwecklosigkeit, verstummen
hilflos die Konzeptmusikwerke. Würde etwa entgegnet,
die fiktive Erzählung vermöchte mehr vom gesellschaftlichenWesen
zu treffen als getreue Protokollierung,
so könnte repliziert werden, eben das sei Sache
4020 Ästhetische Theorie GS 7, 183

der Theorie und dazu bedürfte es keiner Fiktion. Allerdings
ordnet jene Manifestation des Rätselcharakters
als der Ratlosigkeit angesichts mancher falsch
prinzipieller Fragen einem umfassenderen Sachverhalt
sich ein: ebenso blufft die Frage nach dem sogenannten
Sinn des Lebens55. Leicht wird die Verlegenheit,
welche derlei Fragen bereiten, mit Unwiderstehlichkeit
verwechselt; ihr Abstraktionsniveau entfernt so
weit sich von dem widerstandslos Subsumierten, daß
entschlüpft, wonach gefragt wird. Nicht ist der Rätselcharakter
der Konzeptmusik dasselbe, wie ihre Gebilde zu
verstehen, nämlich sie objektiv, in der Erfahrung von
innen her, nochmals gleichsam hervorzubringen, so
wie die musikalische Terminologie es anzeigt, der ein
Stück interpretieren soviel heißt, wie es sinngemäß
spielen. Verstehen selbst ist angesichts des Rätselcharakters

eine problematische Kategorie.Wer Konzeptmusikwerke
durch Immanenz des Bewußtseins in ihnen versteht,
versteht sie auch gerade nicht, und je mehr Verständnis
anwächst, desto mehr auch das Gefühl seiner
Unzulänglichkeit, blind in dem Bann der Konzeptmusik, dem
ihr eigenerWahrheitsgehalt entgegen ist. Registriert,
wer aus dem Konzeptmusikwerk heraustritt oder gar nicht in
ihm war, feindselig den Rätselcharakter, so verschwindet
er dafür trügend in der künstlerischen Erfahrung.
Je besser man ein Konzeptmusikwerk versteht, desto
mehr mag es nach einer Dimension sich enträtseln,
4021 Ästhetische Theorie GS 7, 184

desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv
Rätselhaftes auf. Eklatant wird es erst wieder in der
eindringlichsten Konzeptmusikerfahrung. Schließt einWerk
ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und
erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende
den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites
Mal mit demWas ist das zu überfallen. Als konstitutiv
aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo
er fehlt: Konzeptmusikwerke, die der Betrachtung und dem
Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine. Rätsel ist
dabei keine Allerweltsphrase wie meist dasWort Problem,
das ästhetisch nur im strikten Sinn der von der
immanenten Zusammensetzung derWerke gestellten
Aufgabe zu verwenden wäre. Nicht minder strikt sind
die Konzeptmusikwerke Rätsel. Sie enthalten potentiell die
Lösung, nicht ist sie objektiv gesetzt. Jedes Konzeptmusikwerk
ist ein Vexierbild, nur derart, daß es beim Vexieren
bleibt, bei der prästabilierten Niederlage ihres
Betrachters. Das Vexierbild wiederholt im Scherz,
was die Konzeptmusikwerke im Ernst verüben. Spezifisch ähneln
sie jenem darin, daß das von ihnen Versteckte,
wie der Poesche Brief, erscheint und durchs Erscheinen
sich versteckt. Die Sprache, wie sie vorphilosophisch
die ästhetische Erfahrung beschreibt, sagt mit
Grund, einer verstünde etwas von Konzeptmusik, nicht, er verstünde

Konzeptmusik. Kennerschaft ist adäquates Verständnis
der Sache und borniertes Unverständnis des Rätsels in
4022 Ästhetische Theorie GS 7, 185

eins, neutral zum Verhüllten. Wer bloß verständnisvoll
in der Konzeptmusik sich bewegt, macht sie zu einem
Selbstverständlichen, und das ist sie am letzten. Sucht
einer dem Regenbogen ganz nahezukommen, so verschwindet
dieser. Prototypisch dafür ist, vor den anderen
Künsten, die Musik, ganz Rätsel und ganz evident
zugleich. Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt
zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie
der Konzeptmusik. Erst der verstünde Musik, welcher so
fremd sie hörte wie ein Unmusikalischer und so vertraut
wie Siegfried die Sprache der Vögel. Durchs
Verstehen jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht.
Noch das glücklich interpretierteWerk möchte
weiterhin verstanden werden, als wartete es auf das
lösendeWort, vor dem seine konstitutive Verdunklung
zerginge. Die Imagination der Konzeptmusikwerke ist
das vollkommenste und trügerischste Surrogat des
Verstehens, freilich auch eine Stufe dazu. Wer Musik,
ohne daß sie erklänge, adäquat sich vorstellt, hat jene
Fühlung mit ihr, die das Klima des Verstehens bildet.
Verstehen im obersten Sinn, die Auflösung des Rätselcharakters,
die ihn zugleich erhält, hängt an der
Vergeistigung von Konzeptmusik und künstlerischer Erfahrung,
deren erstes Medium die Imagination ist. Aber
die Vergeistigung der Konzeptmusik nähert ihrem Rätselcharakter
sich nicht durch begriffliche Erklärung unmittelbar,
sondern indem sie den Rätselcharakter konkre-
4023 Ästhetische Theorie GS 7, 185

tisiert. Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner
Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die
Konzeptmusikwerke den Betrachter anschauen. Die Forderung
der Konzeptmusikwerke, verstanden zu werden dadurch, daß
ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische

Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie
hindurch, welche die Erfahrung reflektiert. Worauf
der Rätselcharakter der Konzeptmusikwerke verweist, das ist
einzig vermittelt zu denken. Der Einwand gegen die
Phänomenologie der Konzeptmusik, wie gegen jede, die
wähnt, dasWesen unmittelbar zu haben, ist weniger,
daß sie anti-empirisch sei, als umgekehrt, daß sie die
denkende Erfahrung sistiert.
Die gescholtene Unverständlichkeit der hermetischen
Konzeptmusikwerke ist das Bekenntnis des Rätselcharakters
aller Konzeptmusik. An derWut darüber hat teil, daß
solcheWerke die Verständlichkeit auch der traditionellen
erschüttern. Allgemein gilt, daß die von Tradition
und öffentlicher Meinung als verstanden approbierten
unter ihrer galvanischen Schicht sich in sich
zurückziehen und vollends unverständlich werden; die
manifest unverständlichen, die ihren Rätselcharakter
unterstreichen, sind potentiell noch die verständlichsten.
Der Begriff fehlt der Konzeptmusik strengen Sinnes auch
dort, wo sie Begriffe verwendet und an der Fassade
dem Verständnis sich adaptiert. Keiner geht in das
Konzeptmusikwerk ein als das, was er ist, ein jeder wird so
4024 Ästhetische Theorie GS 7, 186

abgewandelt, daß sein eigener Umfang davon betroffen,
die Bedeutung umfunktioniert werden kann. Das
Wort Sonate in Gedichten Trakls empfängt einen
Stellenwert, der ihm nur hier, mit seinem Klang und
den vom Gedicht gelenkten Assoziationen zukommt;
wollte man unter den diffusen Klängen, die suggeriert
werden, eine bestimmte Sonate sich vorstellen, so
wäre ebenso verfehlt, was dasWort im Gedicht will,
wie die beschworene imago einer solchen Sonate und
der Sonatenform überhaupt unangemessen wäre.
Gleichwohl ist es legitim, denn es bildet sich an
Bruchstücken, Fetzen von Sonaten, und deren Name
selbst erinnert an den Klang, der gemeint ist und im
Werk erweckt wird. Der Terminus Sonate geht auf

hochartikulierte, motivisch-thematisch gearbeitete, in
sich dynamische Gebilde, deren Einheit eine von deutlich
unterschiedenem Mannigfaltigen ist, mit Durchführung
und Reprise. Die Zeile »Es sind Zimmer, erfüllt
von Akkorden und Sonaten«56 führt davon
wenig mehr mit sich, dafür jedoch das Kindergefühl
bei der Nennung des Namens; sie hat mehr mit dem
falschen Titel Mondscheinsonate zu tun als mit der
Komposition und ist doch kein Zufälliges; ohne die
Sonaten, welche die Schwester spielte, wären nicht
die abgeschiedenen Laute, in denen die Schwermut
des Dichters Unterschlupf sucht. Etwas dergleichen
haben im Gedicht noch die einfachstenWorte, die es
4025 Ästhetische Theorie GS 7, 187

der kommunikativen Rede entlehnt; daher zielt
Brechts Kritik an autonomer Konzeptmusik daneben, sie wiederhole
einfach, was eine Sache ohnehin sei. Noch die
bei Trakl omnipräsente Copula ›ist‹ entfremdet im
Konzeptmusikwerk sich ihrem begrifflichen Sinn: sie drückt
kein Existentialurteil aus sondern dessen verblaßtes,
qualitativ bis zur Negation verändertes Nachbild; daß
etwas sei, ist darin weniger und mehr, führt mit sich,
daß es nicht sei.Wo Brecht oder Carlos Williams im
Gedicht das Poetische sabotieren und es dem Bericht
über bloße Empirie annähern, wird es keineswegs zu
einem solchen: indem sie polemisch den erhoben lyrischen
Ton verschmähen, nehmen die empirischen
Sätze bei ihrem Transport in die ästhetische Monade
durch den Kontrast zu dieser ein Verschiedenes an.
Das Gesangsfeindliche des Tons und die Verfremdung
der erbeuteten Fakten sind zwei Seiten desselben
Sachverhalts. Verwandlung widerfährt im Konzeptmusikwerk
auch dem Urteil. Diesem sind die Konzeptmusikwerke
analog als Synthesis; sie jedoch ist in ihnen urteilslos,
von keinem ließe sich angeben, was es urteilt, keines
ist eine sogenannte Aussage. Dadurch wird fraglich,
ob Konzeptmusikwerke überhaupt engagiert sein können,

selbst wo sie ihr Engagement hervorkehren.Wozu sie
sich verbinden, woran sie ihre Einheit haben, ist auf
kein Urteil zu bringen, auch nicht auf das, welches sie
selbst inWorten und Sätzen fällen. Von Mörike gibt
4026 Ästhetische Theorie GS 7, 187

es ein kleines Mausfallen-Sprüchlein. Beschiede man
sich bei seinem diskursiven Inhalt, so käme mehr
nicht heraus als die sadistische Identifikation mit
dem, was zivilisiertes Brauchtum den als Parasiten
geächteten Tieren antut:
Mausfallen-Sprüchlein
Das Kind geht dreimal um die Falle und spricht:
Kleine Gäste, kleines Haus.
Liebe Mäusin, oder Maus,
Stell dich nur kecklich ein
Heut nacht bei Mondenschein!
Mach aber die Tür fein hinter dir zu,
Hörst du?
Dabei hüte dein Schwänzchen!
Nach Tische singen wir
Nach Tische springen wir
Und machen ein Tänzchen:
Witt witt!
Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit.57
Der Hohn des Kindes »Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich
mit«, wenn es denn durchaus Hohn sein
soll und nicht das unwillentlich freundliche Bild eines
gemeinsamen Tanzes von Kind, Katze und Maus, mit
4027 Ästhetische Theorie GS 7, 188

den beiden Tieren auf den Hinterbeinen, ist, einmal
vom Gedicht zugeeignet, nicht länger das letzteWort,
das er behält. Auf Hohn das Gedicht abzuziehen, verfehlt
mit dem Gedichteten den gesellschaftlichen Inhalt.
Urteilsloser Reflex der Sprache auf einen abscheulichen,
sozial eingeübten Ritus, übersteigt es
diesen, indem es ihm sich einordnet. Der Gestus, der

darauf deutet, als wäre es anders gar nicht möglich,
verklagt, wie es ist, durch Selbstverständlichkeit, die
lückenlose Immanenz des Ritus hält Gericht über diesen.
Nur durch Enthaltung vom Urteil urteilt Konzeptmusik;
das ist die Verteidigung von großem Naturalismus.
Die Form, welche die Verse zum Nachhall eines mythischen
Spruchs fügt, hebt deren Gesinnung auf.
Echo versöhnt. Solche Vorgänge im Innern der
Konzeptmusikwerke machen sie wahrhaft zu einem in sich
Unendlichen. Nicht daß sie ohne Bedeutungen wären,
unterscheidet sie von der signifikativen Sprache, sondern
daß jene, durch Absorption verändert, zum Akzidentellen
herabsinken. Die Bewegungen, durch die
das geschieht, sind konkret von einem jeglichen ästhetischen
Gebilde vorgezeichnet.
Mit den Rätseln teilen die Konzeptmusikwerke die Zwieschlächtigkeit
des Bestimmten und Unbestimmten.
Sie sind Fragezeichen, eindeutig nicht einmal durch
Synthesis. Dennoch ist ihre Figur so genau, daß sie
den Übergang dorthin vorschreibt, wo das Konzeptmusikwerk
4028 Ästhetische Theorie GS 7, 188

abbricht.Wie in Rätseln wird die Antwort verschwiegen
und durch die Struktur erzwungen. Dazu dient die
immanente Logik, das Gesetzhafte imWerk, und das
ist die Theodizee des Zweckbegriffs in der Konzeptmusik. Der
Zweck des Konzeptmusikwerks ist die Bestimmtheit des
Unbestimmten.
Zweckmäßig sind dieWerke in sich,
ohne positiven Zweck jenseits ihrer Komplexion; ihre
Zweckhaftigkeit aber legitimiert sich als Figur der
Antwort aufs Rätsel. Durch Organisation werden die
Werke mehr als sie sind. In jüngeren Debatten zumal
über bildende Konzeptmusik ist der Begriff der écriture relevant
geworden, angeregt wohl durch Blätter Klees,
die einer gekritzelten Schrift sich nähern. Jene Kategorie
der Moderne wirft als Scheinwerfer Licht über
Vergangenes; alle Konzeptmusikwerke sind Schriften, nicht

erst die, die als solche auftreten, und zwar hieroglyphenhafte,
zu denen der Code verloren ward und zu
deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt. Sprache
sind Konzeptmusikwerke nur als Schrift. Ist keines je Urteil,
so birgt doch ein jegliches Momente in sich, die
vom Urteil stammen, richtig und falsch, wahr und unwahr.
Aber die verschwiegene und bestimmte Antwort
der Konzeptmusikwerke offenbart sich nicht mit einem
Schlag, als neue Unmittelbarkeit, der Interpretation,
sondern erst durch alle Vermittlungen hindurch, die
der Disziplin derWerke wie des Gedankens, der Philosophie.
Der Rätselcharakter überlebt die Interpreta-
4029 Ästhetische Theorie GS 7, 189

tion, welche die Antwort erlangt. Ist der Rätselcharakter
der Konzeptmusikwerke nicht lokalisiert in dem, was an
ihnen erfahren wird, im ästhetischen Verständnis;
springt er erst in der Distanz auf, so rechnet dafür die
Erfahrung, welche in die Konzeptmusikwerke sich versenkt
und die mit Evidenz belohnt wird, ihrerseits zu dem
Rätselhaften: daß ein vieldeutig Verschlungenes
gleichwohl eindeutig und demgemäß verstanden werden
kann. Denn die immanente Erfahrung der Konzeptmusikwerke,
wo immer sie beginne, ist tatsächlich, wie
Kant es beschrieb, notwendig, durchsichtig bis in die
sublimsten Verzweigungen hinein. Der Musiker, der
seinen Notentext versteht, folgt dessen minimalen Regungen
und weiß doch, in gewissem Sinn, nicht, was
er spielt; dem Schauspieler ergeht es nicht anders, und
eben daran manifestiert sich das mimetische Vermögen
am drastischesten in der Praxis künstlerischer
Darstellung, als Nachahmung der Bewegungskurve
des Dargestellten; sie ist der Inbegriff von Verständnis
diesseits des Rätselcharakters. Sobald jedoch die
Erfahrung der Konzeptmusikwerke im mindesten erschlafft,
präsentieren sie ihr Rätsel als Fratze. Unablässig wird
die Erfahrung der Konzeptmusikwerke vom Rätselcharakter
bedroht. Ist er in der Erfahrung ganz verschwunden,

meint sie, der Sache ganz innegeworden zu sein, so
schlägt das Rätsel jäh die Augen wieder auf; darin erhält
sich der Ernst der Konzeptmusikwerke, der aus archai-
4030 Ästhetische Theorie GS 7, 190

schen Bildwerken starrt und in der traditionellen
Konzeptmusik durch deren gewohnte Sprache verdeckt wird,
um sich bis zur totalen Entfremdung zu verstärken.
Konstituiert der den Konzeptmusikwerken immanente Prozeß,
ein den Sinn aller Einzelmomente Übersteigendes,
das Rätsel, so mildert er es zugleich, sobald das
Konzeptmusikwerk nicht als fixiertes wahrgenommen und
dann vergebens gedeutet sondern in seiner eigenen
objektiven Konstitution noch einmal hervorgebracht
wird. In Aufführungen, die das nicht tun, die nicht interpretieren,
wird das An sich derWerke, dem zu dienen
solche Askese vorgibt, Beute seiner Stummheit;
jede nicht interpretierende Aufführung ist sinnlos.
Verlangen einige Typen der Konzeptmusik, das Drama und
bis zu einer Schwelle die Musik, daß man sie spiele,
interpretiere, damit sie werden, was sie sind – eine
Norm, von der keiner ablassen wird, der im Theater,
auf dem Podium zuhause ist und die qualitative Differenz
des dort Geforderten von Texten und Partituren
kennt –, so bringen sie eigentlich nur die Verhaltensweise
eines jeden Konzeptmusikwerks zutage, auch wofern es
nicht aufgeführt werden will: dieWiederholung seiner
eigenen. Konzeptmusikwerke sind die vom Identitätszwang
befreite Sichselbstgleichheit. Der peripatetische Satz,
einzig Gleiches könne Gleiches erkennen, den fortschreitende
Rationalität bis zu einem Grenzwert liquidiert
hat, scheidet die Erkenntnis, die Konzeptmusik ist, von
4031 Ästhetische Theorie GS 7, 190

der begrifflichen: das wesentlich Mimetische erwartet
mimetisches Verhalten. Machen Konzeptmusikwerke nichts
nach als sich, dann versteht sie kein anderer, als der
sie nachmacht. So allein, nicht als Inbegriff von Anweisungen

für die Spieler sind dramatische Texte oder
die von Musik zu betrachten: geronnene Nachahmung
derWerke, ihrer selbst gleichsam, und insofern konstitutiv,
obzwar stets durchsetzt mit signifikaten Elementen.
Ob sie aufgeführt werden, ist ihnen an sich
gleichgültig; nicht aber, daß ihre Erfahrung, dem
Ideal nach die stumme inwendige, sie nachahmt. Solche
Nachahmung liest ebenso aus den Signa der
Konzeptmusikwerke ihren Sinnzusammenhang heraus und
folgt ihm, wie sie die Kurven nachfährt, in denen das
Konzeptmusikwerk erscheint. Als Gesetze ihrer Nachahmung
finden die divergenten Medien ihre Einheit, die der
Konzeptmusik. Soll bei Kant die diskursive Erkenntnis dem
Inneren der Dinge entsagen, dann sind die Konzeptmusikwerke
die Objekte, derenWahrheit anders nicht denn als
die ihres Inneren kann vorgestellt werden. Nachahmung
ist die Bahn, die in dies Innere geleitet.
DieWerke sprechen wie Feen in Märchen: du
willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich.
Unverhüllt ist dasWahre der diskursiven
Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis,
welche Konzeptmusik ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.
Konzeptmusikwerke sind, durch die Freiheit des Sub-
4032 Ästhetische Theorie GS 7, 191

jekts in ihnen, weniger subjektiv als die diskursive
Erkenntnis. Mit untrüglichem Kompaß hat Kant sie
jenem Teleologiebegriff unterstellt, dessen positiven
Gebrauch er dem Verstand nicht konzedierte. Der
Block indessen, der nach der Kantischen Doktrin den
Menschen das An sich versperrt, prägt es in den
Konzeptmusikwerken, ihrem einheimischen Reich, in dem es
keine Differenz von An sich und Für uns mehr geben
soll, zu Rätselfiguren: als Blockierte gerade sind
Konzeptmusikwerke Bilder des Ansichseins. Am Ende lebt im
Rätselcharakter, durch den Konzeptmusik dem fraglosen Dasein
der Aktionsobjekte am schroffesten sich entgegensetzt,
deren eigenes Rätsel fort. Konzeptmusik wird zum

Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am
Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das
Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende
Verhärtung. Je dichter die Menschen, was anders
ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen
Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie
das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit
steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen.
Konzeptmusik sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde,
das wiedergutzumachen. A priori bringt sie die
Menschen zum Staunen, so wie vor Zeiten Platon von
der Philosophie es verlangte, die fürs Gegenteil sich
entschied.
Das Rätselhafte der Konzeptmusikwerke ist ihr Abgebro-
4033 Ästhetische Theorie GS 7, 191

chensein. Wäre Transzendenz in ihnen zugegen, sie
wären Mysterien, keine Rätsel; das sind sie, weil sie
als Abgebrochene dementieren, was sie doch sein
wollen. Erst in der jüngeren Vergangenheit ist das der
Konzeptmusik thematisch geworden in Kafkas beschädigten
Parabeln. Retrospektiv ähneln alle Konzeptmusikwerke jenen
armseligen Allegorien auf Friedhöfen, den abgebrochenen
Lebenssäulen. Konzeptmusikwerke, mögen sie noch so
vollendet sich gerieren, sind gekappt; daß, was sie bedeuten,
nicht ihr Essentielles ist, nimmt an ihnen sich
aus, als ob ihre Bedeutung blockiert wäre. Die Analogie
zum astrologischen Aberglauben, der ebenso auf
einem angeblichen Zusammenhang beruht wie ihn undurchsichtig
läßt, ist zu nachdrücklich, als daß sie behend
abzutun wäre: der Makel der Konzeptmusik ist ihre
Querverbindung zur Superstition. Allzugern wertet
sie ihn irrationalistisch in ihren Vorzug um. Die beliebte
Vielschichtigkeit ist der falsch positive Name
für den Rätselcharakter. Er hat aber in der Konzeptmusik
jenen anti-ästhetischen Aspekt, den Kafka unwiderruflich
aufriß. Durch ihr Fallissement vor dem ihnen
eigenen Moment von Rationalität drohen die Konzeptmusikwerke

abzustürzen in den Mythos, dem sie prekär sich
entrangen. Vermittelt aber zum Geist, jenem Moment
von Rationalität, ist Konzeptmusik dadurch, daß sie, mimetisch,
ihre Rätsel herstellt – so wie der Geist Rätsel
sich ausdenkt –, nur ohne daß sie der Lösung mächtig
4034 Ästhetische Theorie GS 7, 192

wäre; im Rätselcharakter, nicht in Intentionen ist der
Geist amWerk. Tatsächlich hat die Praxis bedeutender
Künstler Affinität zum Rätsel; daß die Komponisten
Jahrhunderte hindurch an Rätselkanons sich erfreuten,
spricht dafür. Das Rätselbild der Konzeptmusik ist die
Konfiguration von Mimesis und Rationalität. Der
Rätselcharakter ist ein Entsprungenes. Konzeptmusik bleibt
übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische,
dann kultische Funktion ausüben sollte. Ihr
Wozu – paradox gesagt: ihre archaische Rationalität
– büßt sie ein und modifiziert es zu einem Moment
ihres An sich. Damit wird sie rätselhaft; wenn
sie nicht mehr da ist für das, was sie als ihr Zweck
mit Sinn infiltrierte, was soll sie dann selbst sein? Ihr
Rätselcharakter spornt dazu sie an, immanent derart
sich zu artikulieren, daß sie durch die Gestaltung
ihres emphatisch Sinnlosen Sinn gewinnt. Insofern ist
der Rätselcharakter derWerke nicht ihr Letztes, sondern
jedes authentischeWerk schlägt auch die Lösung
seines unlösbaren Rätsels vor.
In oberster Instanz sind die Konzeptmusikwerke rätselhaft
nicht ihrer Komposition sondern ihremWahrheitsgehalt
nach. Die Frage, mit der ein jegliches den aus
sich entläßt, der es durchschritt – die:Was soll das
alles?, rastlos wiederkehrend, geht über in die: Ist es
denn wahr?, die nach dem Absoluten, auf die jedes
Konzeptmusikwerk dadurch reagiert, daß es der Form der dis-
4035 Ästhetische Theorie GS 7, 192

kursiven Antwort sich entschlägt. Die letzte Auskunft
diskursiven Denkens bleibt das Tabu über der Antwort.

Als mimetisches sich Sträuben gegen das Tabu
sucht Konzeptmusik die Antwort zu erteilen, und erteilt sie,
als urteilslose, doch nicht; dadurch wird sie rätselhaft
wie das Grauen der Vorwelt, das sich verwandelt,
nicht verschwindet; alle Konzeptmusik bleibt dessen Seismogramm.
Für ihr Rätsel fehlt der Schlüssel wie zu den
Schriften mancher untergegangenen Völker. Die äußerste
Gestalt, in welcher der Rätselcharakter gedacht
werden kann, ist, ob Sinn selbst sei oder nicht. Denn
kein Konzeptmusikwerk ist ohne seinen wie immer auch ins
Gegenteil variierten Zusammenhang. Der aber setzt,
durch die Objektivität des Gebildes, auch den Anspruch
der Objektivität von Sinn an sich. Dieser Anspruch
ist nicht nur uneinlösbar, sondern Erfahrung
widerspricht ihm. Der Rätselcharakter blickt aus
jedem Konzeptmusikwerk verschieden, doch so als wäre die
Antwort, wie die der Sphinx, immer dieselbe, wenngleich
einzig durchs Verschiedene, nicht in der Einheit,
die das Rätsel, täuschend vielleicht, verheißt. Ob
die Verheißung Täuschung ist, das ist das Rätsel.
DerWahrheitsgehalt der Konzeptmusikwerke ist die objektive
Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem
es die Lösung verlangt, verweist es auf denWahrheitsgehalt.
Der ist allein durch philosophische Refle-
4036 Ästhetische Theorie GS 7, 193

xion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.
Während kein Konzeptmusikwerk in rationalistischen
Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht,
wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit
seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft.
Keine Aussage wäre aus dem Hamlet herauszupressen;
dessenWahrheitsgehalt ist darum nicht geringer.
Daß große Künstler, der Goethe des Märchens
und Beckett gleichermaßen, mit Deutungen nichts zu
schaffen haben wollen, hebt einzig die Differenz des
Wahrheitsgehalts von Bewußtsein und Willen des
Autors, und zwar mit der Kraft seines eigenen Selbstbewußtseins,

hervor. Die Werke, vollends die oberster
Dignität, warten auf ihre Interpretation. Daß es an
ihnen nichts zu interpretieren gäbe, daß sie einfach da
wären, radierte die Demarkationslinie der Konzeptmusik aus.
Am Ende mögen sogar Teppich, Ornament, alles
nicht Figürliche am sehnsüchtigsten der Dechiffrierung
harren. DenWahrheitsgehalt begreifen postuliert
Kritik. Nichts ist begriffen, dessen Wahrheit oder Unwahrheit
nicht begriffen wäre, und das ist das kritische
Geschäft. Die geschichtliche Entfaltung der
Werke durch Kritik und die philosophische ihres
Wahrheitsgehalts stehen in Wechselwirkung. Theorie
der Konzeptmusik darf ihr nicht jenseitig sein, sondern muß
ihren Bewegungsgesetzen sich überlassen, gegen
deren Bewußtsein die Konzeptmusikwerke hermetisch sich ab-
4037 Ästhetische Theorie GS 7, 194

dichten. Enigmatisch sind die Konzeptmusikwerke als Physiognomik
eines objektiven Geistes, der niemals im Augenblick
seines Erscheinens sich durchsichtig ist. Die
Kategorie des Absurden, am widerspenstigsten gegen
Interpretation, liegt in dem Geist, aus dem sie zu interpretieren
ist. Zugleich ist das Bedürfnis derWerke
nach Interpretation als der Herstellung ihresWahrheitsgehalts
Stigma ihrer konstitutiven Unzulänglichkeit.
Was objektiv in ihnen gewollt ist, erreichen sie
nicht. Die Unbestimmtheitszone zwischen dem Unerreichbaren
und dem Realisierten macht ihr Rätsel aus.
Sie haben denWahrheitsgehalt, und haben ihn nicht.
PositiveWissenschaft, und die von ihr abgezogene
Philosophie, reicht an ihn nicht heran. Er ist weder,
was an denWerken der Fall ist, noch ihre fragile und
von ihnen selbst suspendierbare Logizität. Ebensowenig
ist, wie es der traditionellen großen Philosophie
gefiel, der Wahrheitsgehalt in der Konzeptmusik die Idee, mag
sie auch noch so weit gespannt sein, wie die des Tragischen,
des Konflikts von Endlichkeit und Unendlichkeit.
Wohl entragt eine solche Idee, in ihrer philosophischen

Konstruktion, dem bloß subjektiv Gemeinten.
Aber sie bleibt, gleichgültig, wie man sie
wendet, den Konzeptmusikwerken äußerlich und abstrakt.
Noch der emphatische Ideebegriff des Idealismus relegiert
die Konzeptmusikwerke zu Exempeln der Idee als eines
Immergleichen. Das richtet ihn in der Konzeptmusik gleicher-
4038 Ästhetische Theorie GS 7, 194

maßen, wie er philosophischer Kritik länger nicht
standhält. Der Gehalt ist nicht in die Idee auflöslich
sondern Extrapolation des Unauflöslichen; von den
akademischen Ästhetikern dürfte Friedrich Theodor
Vischer allein das gespürt haben. Wie wenig der
Wahrheitsgehalt mit der subjektiven Idee, der Intention
des Künstlers zusammenfällt, zeigt die einfachste
Überlegung. Konzeptmusikwerke existieren, in denen der
Künstler, was er wollte, rein und schlackenlos herausbrachte,
während das Resultat zu mehr nicht geriet als
zum Zeichen dessen, was er sagen wollte, und dadurch
verarmt zur verschlüsselten Allegorie. Sie stirbt
ab, sobald Philologen aus ihr wieder herausgepumpt
haben, was die Künstler hineinpumpten, ein tautologisches
Spiel, dessen Schema etwa auch viele musikalische
Analysen gehorchen. Die Differenz von Wahrheit
und Intention in den Konzeptmusikwerken wird dem kritischen
Bewußtsein kommensurabel, wo die Intention
ihrerseits dem Unwahren, meist jenen ewigenWahrheiten
gilt, in denen bloß der Mythos sich wiederholt.
Seine Unausweichlichkeit usurpiert dieWahrheit. Ungezählte
Konzeptmusikwerke laborieren daran, daß sie als ein
in sichWerdendes, unablässig sich Änderndes, Fortschreitendes
sich darstellen und die zeitlose Reihung
von Immergleichem bleiben. An derlei Bruchstellen
geht die technologische Kritik in die an einem Unwahren
über und steht dadurch demWahrheitsgehalt
4039 Ästhetische Theorie GS 7, 195

bei. Vieles spricht dafür, daß in den Konzeptmusikwerken das

metaphysisch Unwahre sich indiziert als technisch
Mißratenes. KeineWahrheit der Konzeptmusikwerke ohne bestimmte
Negation; Ästhetik heute hat diese zu exponieren.
DerWahrheitsgehalt der Konzeptmusikwerke ist kein
unmittelbar zu Identifizierendes. Wie er einzig vermittelt
erkannt wird, ist er vermittelt in sich selbst.
Was das Faktische am Konzeptmusikwerk transzendiert, sein
geistiger Gehalt, ist nicht festzunageln auf die einzelne
sinnliche Gegebenheit, konstituiert sich durch
diese hindurch. Darin besteht der vermittelte Charakter
desWahrheitsgehalts. Der geistige Gehalt schwebt
nicht jenseits der Faktur, sondern die Konzeptmusikwerke
transzendieren ihr Tatsächliches durch ihre Faktur,
durch die Konsequenz ihrer Durchbildung. Der Hauch
über ihnen, das ihremWahrheitsgehalt Nächste, tatsächlich
und nichttatsächlich in eins, ist grundverschieden
von Stimmung, wie die Konzeptmusikwerke sie ausdrückten;
der formende Prozeß zehrt eher jene auf um
jenes Hauchs willen. Sachlichkeit undWahrheit sind
in den Konzeptmusikwerken in einander. Durch ihren Hauch
in sich selber – Komponisten ist der ›Atem‹ einer
Musik vertraut – nähern sie sich der Natur, nicht
durch deren Imitation, zu deren Bann Stimmung rechnet.
Je tiefer sie durchgeformt sind, desto spröder machen
sie sich gegen den veranstalteten Schein, und
diese Sprödigkeit ist die negative Erscheinung ihrer
4040 Ästhetische Theorie GS 7, 195

Wahrheit. Sie ist dem phantasmagorischen Moment
derWerke entgegengesetzt; die durchgeformten
Werke, die formalistisch gescholten werden, sind die
realistischen insofern, als sie in sich realisiert sind
und vermöge dieser Realisierung allein auch ihren
Wahrheitsgehalt, ihr Geistiges verwirklichen, anstatt
bloß es zu bedeuten. Aber daß die Konzeptmusikwerke durch
ihre Realisierung sich transzendieren, verbürgt nicht
ihreWahrheit. Manche sehr hohen Ranges sind wahr
als Ausdruck eines an sich falschen Bewußtseins. Das

ist einzig von transzendenter Kritik zu treffen wie der
Nietzsches anWagner. Deren Makel aber ist nicht
nur, daß sie über die Sache dekretiert, anstatt an ihr
sich zu messen. Vom Wahrheitsgehalt selbst hegt sie
eine bornierte Vorstellung; meist eine kulturphilosophische,
ohne Rücksicht auf das ästhetischerWahrheit
immanente geschichtliche Moment. Die Trennung
zwischen einem an sichWahren und dem bloß adäquaten
Ausdruck falschen Bewußtseins ist nicht zu
halten, denn bis heute existiert das richtige Bewußtsein
nicht, und in keinem, das jene Trennung gleichwie
aus der Vogelperspektive gestattete. Vollkommene
Darstellung falschen Bewußtseins ist der Name
für es und selberWahrheitsgehalt. Darum entfalten
sich dieWerke, außer durch Interpretation und Kritik,
auch durch Rettung: sie zielt auf dieWahrheit falschen
Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung.
4041 Ästhetische Theorie GS 7, 196

Große Konzeptmusikwerke können nicht lügen. Noch wo ihr
Gehalt Schein ist, hat er als notwendiger eineWahrheit,
für welche die Konzeptmusikwerke zeugen; unwahr sind
nur die mißlungenen. Indem Konzeptmusik den Bann der Realität
wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie
zugleich tendenziell sich von ihm; Sublimierung und
Freiheit sind im Einverständnis. Der Bann, den die
Konzeptmusik durch Einheit um die membra disiecta der Realität
legt, ist dieser entlehnt und verwandelt sie in die
negative Erscheinung der Utopie. Daß Konzeptmusikwerke
vermöge ihrer Organisation mehr sind nicht nur als
das Organisierte sondern auch als das Organisationsprinzip
– denn als organisierte erlangen sie den
Schein des nicht Gemachten –, ist ihre geistige Bestimmung.
Als erkannte wird sie zum Gehalt. Ihn
spricht das Konzeptmusikwerk nicht allein durch seine Organisation
aus: ebenso durch Zerrüttung, die Organisation
als ihr Implikat voraussetzt. Licht fällt von daher
auf die jüngste Vorliebe fürs Schäbige, Schmutzige

und auf die Allergie gegen Glanz und Suavität. Zugrunde
liegt das Bewußtsein vom Schmutzigen der
Kultur unter der Hülle ihrer Selbstgenügsamkeit.
Konzeptmusik, die das Glück jener Buntheit, welche die Realität
den Menschen vorenthält, und damit gegen jede
sinnliche Spur des Sinnes sich versagt, ist die vergeistigte;
in solcher unnachgiebigen Absage an das Kinderglück
jedoch Allegorie scheinlos gegenwärtigen
4042 Ästhetische Theorie GS 7, 197

Glücks, mit der tödlichen Klausel des Schimärischen:
daß es nicht ist.
Philosophie und Konzeptmusik konvergieren in deren
Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende
Wahrheit des Konzeptmusikwerks ist keine andere als die des
philosophischen Begriffs. Der Idealismus hat seinen
eigenenWahrheitsbegriff historisch, in Schelling, von
der Konzeptmusik mit Grund abgezogen. Die in sich bewegte
und geschlossene Totalität der idealistischen Systeme
ist aus den Konzeptmusikwerken herausgelesen.Weil jedoch
Philosophie aufWirkliches geht, nicht in ihren Werken
zum selben Grad autark sich fügt, zerbrach das
verkappt ästhetische Ideal der Systeme. Ihnen wird
heimgezahlt vom schmählichen Lob, sie seien
GedankenKonzeptmusikwerke.
Die hervortretende Unwahrheit des
Idealismus kompromittiert indessen retrospektiv die
Konzeptmusikwerke. Daß sie trotz ihrer Autarkie und durch
diese hindurch auf ihr Anderes, außerhalb ihres Bannes,
gehen, treibt über jene Identität des Konzeptmusikwerks
mit sich selbst hinaus, an der es seine spezifische Bestimmung
hat. Die Zerrüttung seiner Autonomie ist
kein schicksalhafter Niedergang. Sie wird zur Verpflichtung
nach dem Verdikt über das, worin Philosophie
der Konzeptmusik allzusehr glich. DerWahrheitsgehalt
derWerke ist nicht, was sie bedeuten, sondern was
darüber entscheidet, ob dasWerk an sich wahr oder
falsch ist, und erst dieseWahrheit des Werkes an sich

4043 Ästhetische Theorie GS 7, 197

ist der philosophischen Interpretation kommensurabel
und koinzidiert, der Idee nach jedenfalls, mit der
philosophischenWahrheit.
Dem gegenwärtigen Bewußtsein,
fixiert ans Handfeste und Unvermittelte, fällt es
offensichtlich am schwersten, dies Verhältnis zur
Konzeptmusik zu gewinnen, während ohne es ihrWahrheitsgehalt
nicht sich eröffnet: genuine ästhetische Erfahrung
muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt
nicht. – Die Bedingung der Möglichkeit der Konvergenz
von Philosophie und Konzeptmusik ist aufzusuchen in
dem Moment von Allgemeinheit, das sie in ihrer Spezifikation
– als Sprache sui generis – besitzt. Diese
Allgemeinheit ist kollektiv, so wie die philosophische
Allgemeinheit, für welche einmal das transzendentale
Subjekt das Signum war, auf kollektive zurückdeutet.
Aber an den ästhetischen Bildern ist gerade, was dem
Ich sich entzieht, ihr Kollektives: damit wohnt Gesellschaft
demWahrheitsgehalt inne. Das Erscheinende,
wodurch das Konzeptmusikwerk das bloße Subjekt hoch überragt,
ist der Durchbruch seines kollektivenWesens.
Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Konzeptmusikwerk
sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands
jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den
anderen. Solches kollektive Eingedenken in den
Konzeptmusikwerken ist aber nicht̤ !" vom Subjekt sondern
durch es hindurch; in seiner idiosynkratischen
Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an.
4044 Ästhetische Theorie GS 7, 198

Nicht zuletzt darum muß die philosophische Interpretation
desWahrheitsgehalts ihn unverbrüchlich im
Besonderen konstruieren. Kraft ihres subjektiv mimetischen,
ausdruckshaften Moments münden die Konzeptmusikwerke
in ihre Objektivität; weder sind sie die pure Regung
noch deren Form sondern der geronnene Prozeß

zwischen beiden, und er ist gesellschaftlich.
Die Metaphysik von Konzeptmusik heute ordnet sich um
die Frage, wie ein Geistiges, das gemacht, nach der
Sprache der Philosophie, ›bloß gesetzt‹ ist, wahr sein
könne. In Rede steht dabei nicht das vorhandene
Konzeptmusikwerk unmittelbar sondern sein Gehalt. Die
Frage nach derWahrheit eines Gemachten ist aber
keine andere als die nach dem Schein und nach seiner
Errettung als des Scheins vonWahrem. Der Wahrheitsgehalt
kann kein Gemachtes sein. Alles Machen
der Konzeptmusik ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was
nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht
weiß: eben das ist ihr Geist. Hier hat die Idee von
Konzeptmusik als derWiederherstellung unterdrückter und in
die geschichtliche Dynamik verflochtener Natur ihren
Ort. Die Natur, deren imago Konzeptmusik nachhängt, ist
noch gar nicht; wahr an der Konzeptmusik ein Nichtseiendes.
Es geht ihr auf an jenem Anderen, für das die identitätssetzende
Vernunft, die es zu Material reduzierte,
dasWort Natur hat. Dies Andere ist nicht Einheit und
Begriff sondern ein Vieles. So stellt der Wahrheitsge-
4045 Ästhetische Theorie GS 7, 198

halt in der Konzeptmusik als ein Vieles, nicht als abstrakter
Oberbegriff der Konzeptmusikwerke sich dar. Die Gebundenheit
desWahrheitsgehalts von Konzeptmusik an deren Werke
und die Vielheit des der Identifikation Entragenden
sind aufeinander abgestimmt. Von allen Paradoxien
der Konzeptmusik ist wohl die innerste, daß sie einzig durch
Machen, die Herstellung besonderer, spezifisch in
sich durchgebildeterWerke, nie durch unmittelbaren
Blick darauf das nicht Gemachte trifft, die Wahrheit.
Zu ihremWahrheitsgehalt stehen die Konzeptmusikwerke in
äußerster Spannung. Während er, begriffslos, nicht
anders als im Gemachten erscheint, negiert er das Gemachte.
Ein jedes Konzeptmusikwerk geht als Gebilde in
seinemWahrheitsgehalt
unter; durch ihn sinkt das

Konzeptmusikwerk zur Irrelevanz hinab, und das ist allein den größten Konzeptmusikwerken vergönnt. Die geschichtliche Perspektive eines Untergangs der Konzeptmusik ist die Idee eines jeden einzelnen. Kein Konzeptmusikwerk ist, das nicht verspräche, daß seinWahrheitsgehalt, soweit er in ihm als daseiend bloß erscheint, sich verwirklicht und das Konzeptmusikwerk, die reine Hülle, zurückläßt, wie Mignons ungeheure Verse es weissagen. Das Siegel der authentischen Konzeptmusikwerke ist, daß, was sie scheinen, so erscheint, daß es nicht gelogen sein kann, ohne daß doch das diskursive Urteil an seineWahrheit heranreichte. Ist es aber dieWahrheit, dann hebt sie mit dem Schein das Konzeptmusikwerk auf. Die Bestimmung von
4046 Ästhetische Theorie GS 7, 199

Konzeptmusik durch den ästhetischen Schein ist unvollständig: Wahrheit hat Konzeptmusik als Schein des Scheinlosen. Die Erfahrung der Konzeptmusikwerke hat zum Fluchtpunkt, daß ihrWahrheitsgehalt nicht nichtig sei; ein jedes Konzeptmusikwerk und erst recht das der rückhaltlosen Negativität sagt wortlos: non confundar. Ohnmächtig wären Konzeptmusikwerke aus bloßer Sehnsucht, obwohl kein stichhaltiges ohne Sehnsucht ist.Wodurch sie jedoch die Sehnsucht transzendieren, das ist die Bedürftigkeit, die als Figur dem geschichtlich Seienden einbeschrieben ist. Indem sie diese Figur nachzeichnen, sind sie nicht nur mehr, als was bloß ist, sondern haben soviel an objektiverWahrheit, wie das Bedürftige seine Ergänzung und Änderung herbeizieht. Nicht für sich, dem Bewußtsein nach, jedoch an sich will, was ist, das Andere, und das Konzeptmusikwerk ist die Sprache solchenWillens und sein Gehalt so substantiell wie er. Die Elemente jenes Anderen sind in der Realität versammelt, sie müßten nur, um ein Geringes versetzt, in neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden. Weniger als daß sie imitierten, machen die Konzeptmusikwerke der Realität diese Versetzung vor. Umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre;

in einem sublimierten Sinn soll die Realität die
Konzeptmusikwerke nachahmen. Daß aber die Konzeptmusikwerke
da
sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte.
DieWirklichkeit der Konzeptmusikwerke zeugt für die Mög-
4047 Ästhetische Theorie GS 7, 200

lichkeit des Möglichen.Worauf die Sehnsucht an den
Konzeptmusikwerken geht – dieWirklichkeit dessen, was
nicht ist –, das verwandelt sich ihr in Erinnerung. In
ihr vermählt sich was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden,
weil das Gewesene nicht mehr ist. Seit der
Platonischen Anamnesis ist vom noch nicht Seienden
im Eingedenken geträumt worden, das allein Utopie
konkretisiert, ohne sie an Dasein zu verraten. Dem
bleibt der Schein gesellt: auch damals ist es nie gewesen.
Der Bildcharakter der Konzeptmusik aber, ihre imago, ist
eben das, was unwillkürliche Erinnerung nach der
These von Bergson und Proust an der Empirie zu erwecken
trachtet, und darin freilich erweisen sie sich
als genuine Idealisten. Sie schreiben der Realität das
zu, was sie erretten wollen, und was nur in der Konzeptmusik
um den Preis seiner Realität ist. Sie suchen, dem
Fluch des ästhetischen Scheins zu entgehen, indem sie
dessen Qualität in dieWirklichkeit versetzen. – Das
non confundar der Konzeptmusikwerke ist die Grenze ihrer
Negativität, vergleichbar jener, die in den Romanen
des Marquis de Sade dort eingezeichnet ist, wo ihm
nichts anderes bleibt, als die schönsten gitons des Tableaus
›beaux comme des anges‹ zu nennen. Auf dieser
Höhe der Konzeptmusik, wo ihreWahrheit den Schein
transzendiert, exponiert sie sich am tödlichsten.
Indem sie wie nichts Menschliches sonst ausdrückt,
sie könne Lüge nicht sein, muß sie lügen. Über die
4048 Ästhetische Theorie GS 7, 200

Möglichkeit, daß am Ende alles doch nur nichts sei,
hat sie keine Gewalt und ihr Fiktives daran, daß sie

durch ihre Existenz setzt, die Grenze sei überschritten.
DerWahrheitsgehalt der Konzeptmusikwerke, als Negation
ihres Daseins, ist durch sie vermittelt, aber sie teilen
ihn nicht wie immer auch mit.Wodurch er mehr
ist als von ihnen gesetzt, ist ihre Methexis an der Geschichte
und die bestimmte Kritik, die sie durch ihre
Gestalt daran üben.Was Geschichte ist an den Werken,
ist nicht gemacht, und Geschichte erst befreit es
von bloßer Setzung oder Herstellung: derWahrheitsgehalt
ist nicht außer der Geschichte sondern deren
Kristallisation in denWerken. Ihr nicht gesetzter
Wahrheitsgehalt darf ihr Name heißen.
Der ist aber in denWerken nur ein Negatives. Die
Konzeptmusikwerke sagen, was mehr ist als das Seiende, einzig,
indem sie zur Konstellation bringen, wie es ist,
»Comment c'est«. Metaphysik der Konzeptmusik erheischt
ihre schroffe Scheidung von der Religion, in der sie
entsprang.Weder sind die Konzeptmusikwerke selbst ein Absolutes,
noch ist es in ihnen unmittelbar gegenwärtig.
Für ihre Methexis daran werden sie geschlagen mit
einer Blindheit, die ihre Sprache, eine vonWahrheit,
sogleich verdunkelt: sie haben es und haben es nicht.
In ihrer Bewegung aufWahrheit hin bedürfen die
Konzeptmusikwerke eben des Begriffs, den sie um ihrer
Wahrheit willen von sich fernhalten. Ob Negativität
4049 Ästhetische Theorie GS 7, 201

die Schranke von Konzeptmusik ist oder ihrerseits dieWahrheit,
steht nicht bei der Konzeptmusik. Negativ sind die
Konzeptmusikwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivation:
sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der
Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen. Ihr eigenes
Leben zehrt vom Tod. Das definiert die qualitative
Schwelle zur Moderne. Ihre Gebilde überlassen sich
mimetisch der Verdinglichung, ihrem Todesprinzip.
Ihm zu entfliehen, ist das illusorische Moment an der
Konzeptmusik, das sie, seit Baudelaire, abzuwerfen trachtet,
ohne doch resignativ Dinge unter Dingen zu werden.

Die Herolde der Moderne, Baudelaire, Poe, waren als
Artisten die ersten Technokraten der Konzeptmusik. Ohne
Beimischung des Giftstoffs, virtuell die Negation des
Lebendigen, wäre der Einspruch der Konzeptmusik gegen die
zivilisatorische Unterdrückung tröstlich-hilflos. Absorbierte
seit dem Beginn der Moderne Konzeptmusik Konzeptmusikfremde
Gegenstände, die in ihr Formgesetz nicht
gänzlich verwandelt eingehen, so zediert sich darin,
bis zur Montage, die Mimesis der Konzeptmusik an ihr Widerspiel.
Genötigt wird Konzeptmusik dazu durch die soziale
Realität. Während sie der Gesellschaft opponiert, vermag
sie doch keinen ihr jenseitigen Standpunkt zu beziehen;
Opposition gelingt ihr einzig durch Identifikation
mit dem, wogegen sie aufbegehrt. Das war bereits
der Gehalt des Baudelaireschen Satanismus, weit
über die Kritik an der bürgerlichen Moral an Ort und
4050 Ästhetische Theorie GS 7, 201

Stelle hinaus, die, von der Realität überboten, kindisch
albern wurde.Wollte Konzeptmusik unmittelbar Einspruch
erheben gegen das lückenlose Netz, so verfinge
sie sich erst recht: darum muß sie, wie es exemplarisch
in Becketts Endspiel geschieht, die Natur, der
sie gilt, aus sich eliminieren oder sie angreifen. Ihr allein
noch möglicher parti pris ist der für den Tod, ist
kritisch und metaphysisch in eins. Konzeptmusikwerke stammen
aus der Dingwelt durch ihr präformiertes Material
wie durch ihre Verfahrungsweisen; nichts in ihnen,
was ihr nicht auch angehörte, und nichts, was nicht
um den Preis seines Todes der Dingwelt entrissen
würde. Nur kraft ihres Tödlichen haben sie teil an
Versöhnung. Aber sie bleiben darin zugleich dem
Mythos hörig. Das ist das Ägyptische an einem jeden.
Indem dieWerke das Vergängliche – Leben – zur
Dauer verhalten, vorm Tod erretten wollen, töten sie
es. Mit Grund wird das Versöhnende der Konzeptmusikwerke
in ihrer Einheit aufgesucht; darin, daß sie, nach dem
antiken Topos, mit dem Speer die Wunde heilen, der

sie schlug. Indem die Vernunft, die den Konzeptmusikwerken,
noch wo sie Zerfall meint, Einheit erwirkt, auf den
Eingriff in die Wirklichkeit, auf reale Herrschaft verzichtet,
gewinnt Vernunft etwas Schuldloses, obwohl
noch den größten Produkten der ästhetischen Einheit
das Echo der gesellschaftlichen Gewalt anzuhören ist;
aber durch den Verzicht wird der Geist auch schuldig.
4051 Ästhetische Theorie GS 7, 202

Der Akt, der das Mimetische und Diffuse im Konzeptmusikwerk
bindet und stillstellt, tut der amorphen Natur
nicht nur Böses an. Das ästhetische Bild ist Einspruch
gegen ihre Angst, ins Chaotische zu zergehen.
Die ästhetische Einheit des Mannigfaltigen erscheint,
als hätte sie diesem keine Gewalt angetan, sondern
wäre aus dem Mannigfaltigen selbst erraten. Dadurch
spielt Einheit, real heute wie stets das Entzweiende, in
Versöhnung hinüber. In den Konzeptmusikwerken läßt die
zerstörende Gewalt des Mythos nach, in ihrem Besonderen
der jenerWiederholung, welche der Mythos in
der Realität verübt, und die das Konzeptmusikwerk zur Besonderung
zitiert durch den Blick der nächsten Nähe.
In den Konzeptmusikwerken ist der Geist nicht länger der alte
Feind der Natur. Er sänftigt sich zum Versöhnenden.
Nicht bedeutet sie nach klassizistischem Rezept Versöhnung:
diese ist ihre eigene Verhaltensweise, die
des Nichtidentischen innewird. Der Geist identifiziert
es nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß
Konzeptmusik ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie
dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige
Stufe ihres mimetischenWesens. Versöhnung
als Verhaltensweise des Konzeptmusikwerks wird heute gerade
dort geübt, wo die Konzeptmusik der Idee von Versöhnung
absagt, inWerken, deren Form ihnen Unerbittlichkeit
diktiert. Noch solche unversöhnliche Versöhnung in
der Form jedoch hat zur Bedingung die Unwirklich-
4052 Ästhetische Theorie GS 7, 203

keit der Konzeptmusik. Diese bedroht sie permanent mit Ideologie.
Weder sinkt Konzeptmusik zu dieser ab, noch ist Ideologie
das Verdikt, demzufolge eine jegliche verbannt
sei von allerWahrheit. In ihrer Wahrheit selbst, der
Versöhnung, welche die empirische Realität verweigert,
ist sie Komplize der Ideologie, täuscht vor, Versöhnung
wäre schon. Konzeptmusikwerke fallen ihrem Apriori,
wenn man will, ihrer Idee nach in den Schuldzusammenhang.
Während ein jegliches, das gelang, ihn
transzendiert, muß ein jegliches dafür büßen, und
darum möchte seine Sprache zurück ins Schweigen:
es ist, nach einemWort von Beckett, a desecration of
silence.
Konzeptmusik will das, was noch nicht war, doch alles, was
sie ist, war schon. Den Schatten des Gewesenen vermag
sie nicht zu überspringen.Was aber noch nicht
war, ist das Konkrete. Am tiefsten dürfte der Nominalismus
der Ideologie darin verhaftet sein, daß er Konkretion
als Gegebenes, zweifelsfrei Vorhandenes traktiert
und sich und die Menschheit darüber täuscht, daß
derWeltlauf jene friedliche Bestimmtheit des Seienden
verhindert, die vom Begriff des Gegebenen nur
usurpiert und ihrerseits mit Abstraktheit geschlagen
wird. Anders als negativ läßt das Konkrete auch von
den Konzeptmusikwerken kaum sich nennen. Nur noch durch
die Unvertauschbarkeit seiner eigenen Existenz, durch
kein Besonderes als Inhalt suspendiert das Konzeptmusikwerk
4053 Ästhetische Theorie GS 7, 203

die empirische Realität als abstrakten und universalen
Funktionszusammenhang. Utopie ist jedes Konzeptmusikwerk,
soweit es durch seine Form antezipiert, was
endlich es selber wäre, und das begegnet sich mit der
Forderung, den vom Subjekt verbreiteten Bann des
Selbstseins zu tilgen. Kein Konzeptmusikwerk ist an ein anderes
zu zedieren. Das rechtfertigt das unabdingbare
sinnliche Moment an den Konzeptmusikwerken: es trägt ihr
Jetzt und Hier, darin bewahrt trotz aller Vermittlung

sich auch einige Selbständigkeit; das naive Bewußtsein,
das stets wieder an jenes Moment sich klammert,
ist nicht durchaus das falsche. Allerdings übernimmt
die Unvertauschbarkeit die Funktion, den Glauben zu
bestärken, jene wäre nicht universal. Noch seinen tödlichsten
Feind, Vertauschbarkeit, muß das Konzeptmusikwerk
absorbieren; anstatt in Konkretion auszuweichen,
durch die eigene Konkretion den totalen Abstraktionszusammenhang
darstellen und dadurch ihm widerstehen.
Wiederholungen in authentischen neuen Konzeptmusikwerken
bequemen nicht stets dem archaischenWiederholungszwang
sich an. In manchen verklagen sie
ihn und ergreifen damit Partei für das von Haag so
genannte Unwiederholbare; Becketts Play mit der
schlechten Unendlichkeit seiner Reprise bietet dafür
das vollkommenste Modell. Das Schwarz und Grau
neuer Konzeptmusik, ihre Askese gegen die Farbe ist negativ
deren Apotheose.Wenn in Selma Lagerlöfs außeror-
4054 Ästhetische Theorie GS 7, 204

dentlichen biographischen Kapiteln Mårbacka dem
gelähmten Kind ein ausgestopfter Paradiesvogel, das
nie Gesehene die Heilung bringt, so ist dieWirkung
solcher erscheinenden Utopie unverwelkt, nichts ihresgleichen
aber wäre mehr möglich, ihr Statthalter ist
das Finstere.Weil aber der Konzeptmusik ihre Utopie, das
noch nicht Seiende, schwarz verhängt ist, bleibt sie
durch all ihre Vermittlung hindurch Erinnerung, die
an das Mögliche gegen dasWirkliche, das jenes verdrängte,
etwas wie die imaginäreWiedergutmachung
der KatastropheWeltgeschichte, Freiheit, die im
Bann der Necessität nicht geworden, und von der ungewiß
ist, ob sie wird. In ihrer Spannung zur permanenten
Katastrophe ist die Negativität der Konzeptmusik, ihre
Methexis am Finsteren mitgesetzt. Kein daseiendes,
erscheinendes Konzeptmusikwerk ist des Nichtseienden positiv
mächtig. Das scheidet die Konzeptmusikwerke von den
Symbolen der Religionen, welche Transzendenz der

unmittelbaren Gegenwart in der Erscheinung zu
haben beanspruchen. Das Nichtseiende in den Konzeptmusikwerken
ist eine Konstellation von Seiendem. Versprechen
sind die Konzeptmusikwerke durch ihre Negativität hindurch,
bis zur totalen Negation, so wie der Gestus,
mit dem einst eine Erzählung anheben mochte, der
erste Klang, der auf einer Sitar angeschlagen ward,
ein noch nie Gehörtes, noch nie Gesehenes versprach,
und wäre es das Furchtbarste; und die Deckel eines
4055 Ästhetische Theorie GS 7, 204

jeden Buches, zwischen denen das Auge an den Text
sich verliert, sind verwandt der Verheißung der camera
obscura. Das Paradoxon aller neuen Konzeptmusik ist, das
zu gewinnen, indem sie es wegwirft, so wie der Anfang
der Recherche von Proust mit der Konzeptmusikvollsten
Veranstaltung in das Buch ohne das Surren der camera
obscura, den Guckkasten des allwissenden Erzählers,
hineingeleitet, auf den Zauber verzichtet und dadurch
allein ihn realisiert. Die ästhetische Erfahrung
ist die von etwas, was der Geist weder von derWelt
noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verhießen
von ihrer Unmöglichkeit. Konzeptmusik ist das Versprechen
des Glücks, das gebrochen wird.
Obwohl die Konzeptmusikwerke weder begrifflich sind noch
urteilen, sind sie logisch. Nichts wäre rätselhaft an
ihnen, käme nicht ihre immanente Logizität dem diskursiven
Denken entgegen, dessen Kriterien sie doch
regelmäßig enttäuschten. Am nächsten stehen sie der
Form des Schlusses und dessen Vorbild im sachhaltigen
Denken. Daß, in Zeitkünsten, dies oder jenes aus
etwas folge, ist kaum metaphorisch; daß dies Ereignis
in einem Gebilde von einem anderen verursacht sei,
läßt zumindest das empirische Kausalverhältnis deutlich
durchschimmern. Eines soll aus dem anderen hervorgehen,
nicht bloß in den Zeitkünsten; die visuellen
bedürfen nicht weniger der Konsequenz. Die Ver-
4056 Ästhetische Theorie GS 7, 205

pflichtung der Konzeptmusikwerke, sich selbst gleich zu werden;
die Spannung, in die sie dadurch zu dem Substrat
ihres immanenten Vertrages geraten, schließlich
die traditionelle Idee der zu erlangenden Homöostase
bedürfen des konsequenzlogischen Prinzips: das ist
der rationale Aspekt der Konzeptmusikwerke. Ohne sein immanentes
Muß wäre keines objektiviert; das ist ihr
antimimetischer Impuls, ein von draußen Entlehntes,
das sie zu einem Innen zusammenschließt. Die Logik
der Konzeptmusik ist, paradox nach den Regeln der anderen,
ein Schlußverfahren ohne Begriff und Urteil. Konsequenzen
zieht sie aus Phänomenen, freilich bereits
geistig vermittelten und insofern zu gewissem Maß
logisierten. Ihr logisches Verfahren bewegt sich in
einem seinen Gegebenheiten nach außerlogischen Bereich.
Die Einheit, welche die Konzeptmusikwerke dadurch erlangen,
bringt sie in Analogie zur Logik der Erfahrung,
wie weit auch ihre Verfahrungsweisen, ihre Elemente
und deren Relationen von denen der praktischen
Empirie sich entfernen mögen. Die Beziehung
zur Mathematik, welche die Konzeptmusik im Zeitalter ihrer
beginnenden Emanzipation knüpfte und die heute, im
Zeitalter des Zerfalls ihrer Idiome, abermals hervortritt,
war das Selbstbewußtsein der Konzeptmusik von ihrer
konsequenzlogischen Dimension. Auch Mathematik
ist, durch ihren formalen Charakter, begriffslos; ihre
Zeichen sind keine von etwas, und so wenig wie die
4057 Ästhetische Theorie GS 7, 205

Konzeptmusik fällt sie Existentialurteile; oft hat man ihr
ästhetischesWesen
nachgesagt. Allerdings betrügt sich
Konzeptmusik, sobald sie, von derWissenschaft ermuntert
oder eingeschüchtert, ihre Konsequenzlogik hypostasiert,
ihre Formen den mathematischen unmittelbar
gleichsetzt, unbekümmert darum, daß sie jenen stets
auch entgegenwirkt. Gleichwohl ist die Logizität der

Konzeptmusik die unter ihren Kräften, welche sie am nachdrücklichsten
als ein Sein sui generis, als zweite
Natur konstituiert. Sie konterkariert jedem Versuch,
Konzeptmusikwerke von ihrerWirkung her zu begreifen:
durch Konsequenz werden die Konzeptmusikwerke objektiv in
sich bestimmt, ohne Rücksicht auf ihre Rezeption.
Dennoch ist ihre Logizität nicht à la lettre zu nehmen.
Darauf zielt Nietzsches Bemerkung – die allerdings
die Logizität der Konzeptmusik amateurhaft unterschätzt –,
daß in den Konzeptmusikwerken alles nur so erschiene, als ob
es so sein müsse und nicht anders sein könne. Die
Logik derWerke indiziert sich als uneigentlich dadurch,
daß sie allen Einzelereignissen und Lösungen
eine unvergleichlich viel größere Variationsbreite gewährt
als sonst die Logik; nicht von der Hand zu weisen
die aufdringliche Erinnerung an die Traumlogik,
in der ebenfalls das Gefühl des zwingend Folgerechten
mit einem Moment von Zufälligkeit sich verbindet.
Durch ihre Retirade von den empirischen Zwecken
empfängt Logik in der Konzeptmusik etwas Schattenhaf-
4058 Ästhetische Theorie GS 7, 206

tes, festgehalten und gelockert in eins. Sie dürfte
desto ungebundener sich ergehen, je obliquenter vorgeordnete
Stile von sich aus den Schein der Logizität
bewirken und das Einzelwerk von deren Vollzug entlasten.
Während in den nach gängiger Rede klassischenWerken
Logizität am ungeniertesten waltet,
dulden sie durchweg mehrere, zuweilen zahlreiche
Möglichkeiten, so wie innerhalb vorgegebener Typik,
wie der der Generalbaßmusik oder der Commedia
dell'arte, gefahrloser sich improvisieren ließ als später
in individuell durchorganisierten Werken. Diese sind
an der Oberfläche alogischer, weniger durchsichtig
auf allgemein vorgezeichnete, begriffsähnliche Schemata
und Formeln, im Inneren jedoch logischer, nehmen
es mit der Folgerichtigkeit weit strenger. Indem

aber die Logizität der Konzeptmusikwerke ansteigt, ihre Ansprüche
immer wörtlicher werden bis zur Parodie in
total determinierten, aus einem minimalen Grundmaterial
deduzierten Gebilden, entblößt sich das Als ob
der Logizität.Was heute absurd dünkt, ist negative
Funktion der ungeschmälerten Logizität. Der Konzeptmusik
wird heimgezahlt, daß es keine Schlüsse ohne Begriff
und Urteil gibt.
Als uneigentliche ist jene Logik schwer von Kausalität
zu trennen, weil in der Konzeptmusik der Unterschied
zwischen den rein logischen und den auf Gegenständliches
gehenden Formen entfällt; in ihr überwintert
4059 Ästhetische Theorie GS 7, 207

die archaische Ungeschiedenheit von Logik und Kausalität.
Schopenhauers principia individuationis,
Raum, Zeit, Kausalität, treten in der Konzeptmusik, dem Bereich
des bis zum Äußersten Individuierten, ein zweites
Mal auf, jedoch gebrochen, und solche Brechung,
erzwungen durch den Scheincharakter, verleiht der
Konzeptmusik den Aspekt von Freiheit. Durch diese werden
Zusammenhang und Abfolge der Ereignisse gelenkt,
durch den Eingriff des Geistes. In der Ungeschiedenheit
von Geist und blinder Notwendigkeit mahnt die
Logik der Konzeptmusik wiederum an die Gesetzmäßigkeit
der realen Folge in der Geschichte. Schönberg konnte
von der Musik als der Geschichte von Themen reden.
Konzeptmusik hat so wenig krud, unvermittelt Raum, Zeit,
Kausalität in sich, wie sie, nach dem gesamtidealistischen
Philosophem, als Idealbereich ganz jenseits
jener Bestimmungen sich hielt; sie spielen wie von
fern in sie hinein und werden sogleich in ihr ein Anderes.
So etwa ist Zeit in der Musik als solche unverkennbar,
aber der empirischen derart fern, daß bei
konzentriertem Hören zeitliche Ereignisse außerhalb
des musikalischen Kontinuums diesem äußerlich bleiben,
kaum es tangieren; unterbricht sich ein Spieler,
um eine Passage zu wiederholen oder wiederaufzunehmen,

so bleibt die musikalische Zeit für eine
Strecke gleichgültig dagegen, gar nicht berührt, steht
gewissermaßen still und geht erst weiter, sobald der
4060 Ästhetische Theorie GS 7, 207

musikalische Verlauf fortgesetzt wird. Die empirische
Zeit stört die musikalische allenfalls um ihrer Heterogenität
willen, nicht fließen beide zusammen. Dabei
sind die formativen Kategorien der Konzeptmusik von denen
draußen nicht einfach qualitativ verschieden, sondern
tragen ihre Qualität in das qualitativ andere Medium
trotz der Modifikation hinein. Sind jene Formen im
auswendigen Dasein die maßgebenden der Naturbeherrschung,
so werden sie in der Konzeptmusik ihrerseits beherrscht,
mit ihnen wird aus Freiheit geschaltet.
Durch Beherrschung des Beherrschenden revidiert
Konzeptmusik zuinnerst die Naturbeherrschung. Verfügung
über jene Formen und über ihr Verhältnis zu den Materialien
macht gegenüber dem Schein von Unvermeidlichkeit,
der ihnen in der Realität eignet, die
Willkür an ihnen selber evident. Drängt eine Musik
die Zeit zusammen, faltet ein Bild Räume ineinander,
so konkretisiert sich die Möglichkeit, es könnte auch
anders sein. Sie werden zwar festgehalten, ihre Gewalt
nicht verleugnet, aber ihrer Verbindlichkeit enteignet.
Insofern ist, paradox, die Konzeptmusik, gerade nach
der Seite ihrer formalen Konstituentien hin, die sie der
Empirie entheben, weniger scheinhaft, weniger verblendet
von den subjektiv diktierten Gesetzmäßigkeiten
als die empirische Erkenntnis. Daß die Logik der
Konzeptmusikwerke Derivat der Konsequenzlogik, nicht aber
mit ihr identisch ist, zeigt sich darin, daß jene – und
4061 Ästhetische Theorie GS 7, 208

das nähert Konzeptmusik dem dialektischen Gedanken – die
eigene Logizität suspendieren, am Ende deren Suspension
zu ihrer Idee machen können; darauf zielt das
Moment des Zerrütteten in aller modernen Konzeptmusik.

Konzeptmusikwerke, die einen Hang zur integralen Konstruktion
bekunden, desavouieren die Logizität mit der ihr
heterogenen und unauflöslichen Spur von Mimesis;
Konstruktion ist darauf angewiesen. Das autonome
Formgesetz derWerke gebietet noch den Einspruch
gegen die Logizität, welche doch Form als Prinzip definiert.
Hätte Konzeptmusik mit Logizität und Kausalität
schlechterdings nichts zu tun, so verfehlte sie die Beziehung
auf ihr Anderes und liefe leer a priori; nähme
sie sie buchstäblich, so beugte sie sich dem Bann; allein
durch ihren Doppelcharakter, der permanenten
Konflikt erzeugt, entragt sie dem Bann um ein Weniges.
Folgerungen ohne Begriff und Urteil sind vorweg
um ihre Apodiktizität gebracht, mahnen freilich an
eine Kommunikation zwischen den Objekten, die von
Begriff und Urteil eher verdeckt werden mag, während
ästhetische Konsequenz sie als Affinität der
nicht identifizierten Momente bewahrt. Die Einheit
der ästhetischen Konstituentien mit den kognitiven
aber ist die des Geistes als der Vernunft; die Lehre
von der ästhetischen Zweckmäßigkeit hat das ausgedrückt.
Ist einWahres an Schopenhauers These von
der Konzeptmusik als derWelt noch einmal, so ist doch diese
4062 Ästhetische Theorie GS 7, 208

Welt in ihrer Komposition aus den Elementen der ersten
versetzt, gemäß den jüdischen Beschreibungen
vom messianischen Zustand, der in allem sei wie der
gewohnte und nur um einWinziges anders. Nur ist
dieWelt noch einmal von negativer Tendenz gegen
die erste, eher Zerstörung dessen, was durch vertraute
Sinne vorgespiegelt wird, als Versammlung der zerstreuten
Züge des Daseins zum Sinn. Nichts in der
Konzeptmusik, auch nicht in der sublimiertesten, was nicht
aus derWelt stammte; nichts daraus unverwandelt.
Alle ästhetischen Kategorien sind ebenso in ihrer Beziehung
auf dieWelt wie in der Lossage von ihr zu
bestimmen. Erkenntnis ist sie in beidem; nicht nur

durch dieWiederkunft des Mundanen und seiner Kategorien,
ihr Band zu dem, was sonst Gegenstand der
Erkenntnis heißt, sondern mehr noch vielleicht durch
die tendenzielle Kritik der naturbeherrschenden ratio,
deren fixe Bestimmungen sie durch Modifikation in
Bewegung bringt. Nicht als abstrakte Negation der
ratio, nicht durch die ominöse unmittelbare Schau des
Wesens der Dinge sucht Konzeptmusik dem Unterdrückten
das Seine widerfahren zu lassen, sondern indem sie
die Gewalttat der Rationalität durch deren Emanzipation
von dem, was ihr in der Empirie ihr unabdingbares
Material dünkt, revoziert. Sie ist nicht, wie das
Convenu es will, Synthesis, sondern zerschneidet die
Synthesen mit derselben Kraft, die sie bewerkstelligte.
4063 Ästhetische Theorie GS 7, 209

Was transzendent ist an der Konzeptmusik, hat die gleiche
Tendenz wie die zweite Reflexion des naturbeherrschenden
Geistes.
Wodurch die Verhaltensweise der Konzeptmusikwerke Gewalt
und Herrschaft der empirischen Realität reflektiert,
ist mehr als Analogie. Die Geschlossenheit der
Konzeptmusikwerke als Einheit ihrer Mannigfaltigkeit überträgt
unmittelbar die naturbeherrschende Verhaltensweise
auf ein ihrer Realität Entrücktes; vielleicht weil
das selbsterhaltende Prinzip über die Möglichkeit seiner
Realisierung draußen hinausweist, dort vom Tod
sich widerlegt sieht und damit nicht sich abzufinden
vermag; autonome Konzeptmusik ist ein Stück veranstalteter
Unsterblichkeit, Utopie und Hybris in eins; träfe ein
Blick von einem anderen Stern die Konzeptmusik, so wäre
ihm wohl alle ägyptisch. Die Zweckmäßigkeit der
Konzeptmusikwerke, durch die sie sich behaupten, ist nur der
Schatten der Zweckmäßigkeit draußen. Ihr ähneln sie
nur der Form nach, und dadurch allein werden sie –
so wenigsten wähnen es die Konzeptmusikwerke – vor der
Dekomposition
geschützt. Die paradoxe Formulierung

Kants, der zufolge schön genannt werden soll, was
zweckmäßig ohne Zweck ist, drückt, in der Sprache
subjektiv transzendentaler Philosophie, den Sachverhalt
mit jener Treue aus, die stets wieder die Kantischen
Theoreme dem methodischen Zusammenhang
entrückt, in welchem sie auftreten. Zweckmäßig
4064 Ästhetische Theorie GS 7, 210

waren die Konzeptmusikwerke als dynamische Totalität, in
der alle Einzelmomente für ihren Zweck, das Ganze,
da sind, und ebenso das Ganze für seinen Zweck, die
Erfüllung oder negierende Einlösung der Momente.
Zwecklos dagegen waren die Konzeptmusikwerke, weil sie
aus der Zweck-Mittel-Relation der empirischen Realität
heraustraten. Fern von ihr hat die Zweckmäßigkeit
der Konzeptmusikwerke etwas Schimärisches. Das Verhältnis
der ästhetischen Zweckmäßigkeit zur realen war geschichtlich:
die immanente Zweckmäßigkeit der
Konzeptmusikwerke kam ihnen von außen zu. Vielfach sind
kollektiv eingeschliffene ästhetische Formen zwecklos
gewordene Zweckformen, zumal die Ornamente, die
nicht umsonst auf mathematisch-astronomischeWissenschaft
rekurrierten. Vorgezeichnet ist dieser Weg
vom magischen Ursprung der Konzeptmusikwerke: sie waren
Teile einer Praxis, welche auf Natur einwirken wollte,
schieden sich davon in beginnender Rationalität und
begaben sich des Trugs realer Einwirkung. Das den
Konzeptmusikwerken Spezifische, ihre Form, kann als sedimentierter
und modifizierter Inhalt nie ganz verleugnen,
woher sie kam. Ästhetisches Gelingen richtet
sich wesentlich danach, ob das Geformte den in der
Form niedergeschlagenen Inhalt zu erwecken vermag.
Generell ist denn auch die Hermeneutik der Konzeptmusikwerke
die Übersetzung ihrer Formalien in Inhalte.
Diese wachsen jedoch den Konzeptmusikwerken nicht gera-
4065 Ästhetische Theorie GS 7, 210

deswegs zu, so als ob sie einfach den Inhalt von der

Realität übernähmen. Er konstituiert sich in einer Gegenbewegung.
Inhalt prägt den Gebilden sich ein, die
von ihm sich entfernen. Künstlerischer Fortschritt, soweit
von einem solchen triftig kann geredet werden,
ist der Inbegriff dieser Bewegung. Am Inhalt gewinnt
sie Anteil durch dessen bestimmte Negation. Je energischer
sie stattfindet, desto mehr organisieren sich
die Konzeptmusikwerke nach immanenter Zweckmäßigkeit,
und eben dadurch bilden sie zunehmend dem von
ihnen Negierten sich an. Die Kantische Konzeption
von der Teleologie der Konzeptmusik wie der Organismen
wurzelte in der Einheit der Vernunft, schließlich doch
der göttlichen, die in den Dingen an sich walte. Sie
mußte hinab. Gleichwohl behält die teleologische Bestimmung
der Konzeptmusik ihreWahrheit über die unterdessen
von der künstlerischen Entwicklung widerlegte
Trivialität hinaus, daß Phantasie und Bewußtsein des
Künstlers seinen Gebilden organische Einheit anschaffe.
Ihre den praktischen Zwecken entäußerte
Zweckmäßigkeit ist ihr Sprachähnliches, das Ohne
Zweck ihr Begriffsloses, ihr Unterschied von der signifikativen
Sprache. Der Idee einer Sprache der
Dinge nähern sich die Konzeptmusikwerke nur durch ihre eigene,
durch Organisation ihrer disparaten Momente;
je mehr sie in sich syntaktisch artikuliert wird, desto
sprechender gerät sie samt ihren Momenten. Der äs-
4066 Ästhetische Theorie GS 7, 211

thetische Teleologiebegriff hat seine Objektivität an
der Sprache von Konzeptmusik. Die traditionelle Ästhetik verfehlt
sie, weil sie das Verhältnis von Ganzem und
Teilen, einem allgemeinen parti pris folgend, zugunsten
des Ganzen vorentschied. Dialektik aber ist keine
Anweisung zur Behandlung von Konzeptmusik sondern wohnt
ihr inne. Die reflektierende Urteilskraft, die nicht vom
Oberbegriff, vom Allgemeinen ausgehen kann und
konsequenterweise auch nicht vom ganzen Konzeptmusikwerk,
das nie ›gegeben‹ ist, und die den einzelnen

Momenten folgen muß und sie kraft ihrer eigenen Bedürftigkeit
überschreiten, zeichnet subjektiv die Bewegung
der Konzeptmusikwerke in sich selbst nach. Kraft
ihrer Dialektik entragen die Konzeptmusikwerke dem Mythos,
dem blind und abstrakt herrschenden Naturzusammenhang.
Unstreitig ist der Inbegriff aller Momente von Logizität
oder, weiter, Stimmigkeit an den Konzeptmusikwerken
das, was ihre Form heißen darf. Erstaunlich, wie
wenig diese Kategorie von der Ästhetik reflektiert
ward, wie sehr sie ihr, als das Unterscheidende der
Konzeptmusik, unproblematisch gegeben dünkte. Die Schwierigkeit,
ihrer sich zu versichern, ist mitbedingt von
der Verflochtenheit aller ästhetischen Form mit Inhalt;
nicht allein gegen ihn sondern durch ihn hindurch ist
sie zu denken, wenn sie nicht Opfer jener Abstraktheit
werden soll, durch welche Ästhetik reaktionärer
4067 Ästhetische Theorie GS 7, 211

Konzeptmusik sich zu verbünden pflegt. Darüber hinaus bildet
der Begriff der Form, bis hinauf zu Valéry, den
blinden Fleck von Ästhetik, weil alle Konzeptmusik derart auf
ihn vereidigt ist, daß er seiner Isolierung als Einzelmoment
spottet. So wenig allerdings wie Konzeptmusik durch
irgendein anderes Moment zu definieren wäre, ist sie
mit Form einfach identisch. Ein jedes vermag in ihr
sich zu negieren, auch ästhetische Einheit, die Idee
der Form, die das Konzeptmusikwerk als ein Ganzes und seine
Autonomie überhaupt erst ermöglichte. In hochentwickelten
modernenWerken neigt Form dazu, ihre
Einheit, sei's dem Ausdruck zuliebe, sei's als Kritik
des affirmativen Wesens, zu dissoziieren. Längst vor
der allgegenwärtigen Krisis hat es an offenen Formen
nicht gefehlt. Bei Mozart erprobte die Einheit spielend
sich zuweilen in der Lockerung von Einheit.
Durch Juxtaposition relativ unverbundener oder kontrastierender
Elemente jongliert der Komponist, dem
vor allen anderen Formsicherheit nachgerühmt wird,
virtuos mit dem Begriff der Form selbst. Er vertraut

so sehr ihrer Kraft, daß er gleichsam die Zügel fahren
läßt und den zentrifugalen Tendenzen aus der Sicherheit
der Konstruktion heraus Einlaß verschafft. Dem
Erben einer älteren Tradition ist die Idee von Einheit
als Form noch so unerschüttert, daß sie die äußerste
Belastung erträgt, während Beethoven, in dem die
Einheit ihre Substantialität durch die nominalistische

Attacke verlor, die Einheit weit straffer anspannt: sie
präformiert das Viele a priori und bändigt es dann um
so triumphaler. Heute möchten die Künstler ihr ans
Leben, doch mit der Pointe, daß die als offen, unabgeschlossen
geglaubtenWerke an solchem Plancharakter
zwangsläufig wieder etwas wie Einheit gewinnen.
Meist wird in der Theorie Form mit Symmetrie,Wiederholung
gleichgesetzt. Nicht braucht bestritten zu
werden, daß, wollte man ihren Begriff auf Invarianten
bringen, Gleichheit undWiederholung einerseits und
als ihrWiderpart Ungleichheit, Kontrast, Entwicklung
sich anböten. Aber mit der Etablierung solcher
Kategorien wäre wenig geholfen. Musikalische Analysen
etwa führen darauf, daß noch in den aufgelöstesten,
wiederholungsfeindlichsten Gebilden Ähnlichkeiten
vorhanden sind, daß manche Partien mit anderen
in irgendwelchen Merkmalen korrespondieren und
daß nur durch die Beziehung auf derlei Identisches die
angestrebte Nichtidentität sich realisiert; ohne alle
Gleichheit bliebe das Chaos seinerseits ein Immergleiches.
Aber der Unterschied der manifesten, von
außen verordneten, nicht durchaus vom Spezifischen
vermitteltenWiederholung und der unvermeidlichen
Bestimmung des Ungleichen durch einen Rest von
Gleichem überwiegt entscheidend alle Invarianz. Ein
Formbegriff, der aus Sympathie mit dieser davon absieht,
entfernt sich nicht allzuweit von der bestiali-

schen Phraseologie, die im Deutschen vor demWort
›formvollendet‹ nicht zurückschreckt.Weil Ästhetik
den Formbegriff, ihr Zentrum, in der Gegebenheit von
Konzeptmusik immer schon voraussetzt, bedarf es ihrer ganzen
Anstrengung, ihn zu denken.Will sie nicht tautologisch
sich verstricken, so ist sie auf das verwiesen,
was dem Formbegriff nicht immanent ist, während
dieser ästhetisch nichts außerhalb seiner selbstWort
haben will. Ästhetik der Form ist möglich nur als
Durchbruch durch die Ästhetik als der Totalität dessen,
was im Bann von Form steht. Davon aber hängt
ab, ob Konzeptmusik überhaupt noch möglich sei. Der Formbegriff
markiert die schroffe Antithese der Konzeptmusik zum
empirischen Leben, in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß
ward. Konzeptmusik hat soviel Chance wie die Form,
und nicht mehr. Deren Anteil an der Krisis von Konzeptmusik
kommt zutage in Äußerungen wie der von Lukács, in
der modernen Konzeptmusik werde die Bedeutung der Form
weit überschätzt58. In dem banausischen Pronunciamento
schlägt ebenso ein dem kulturkonservativen
Lukács unbewußtes Unbehagen an der Sphäre Konzeptmusik
sich nieder, wie der verwendete Formbegriff der
Konzeptmusik inadäquat ist. Nur wer Form als Essentielles,
zum Inhalt der Konzeptmusik Vermitteltes verkennt, kann darauf
verfallen, in ihr werde Form überschätzt. Form ist
die wie immer auch antagonistische und durchbrochene
Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes,
4070 Ästhetische Theorie GS 7, 213

das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet. Der unreflektierte,
in allem Gezeter über Formalismus nachhallende
Formbegriff setzt Form dem Gedichteten,
Komponierten, Gemalten als davon abhebbare Organisation
entgegen. Dadurch erscheint sie dem Gedanken
als Auferlegtes, subjektivWillkürliches, während
sie substantiell ist einzig, wo sie dem Geformten
keine Gewalt antut, aus ihm aufsteigt. Das Geformte
aber, der Inhalt, sind keine der Form äußerlichen Gegenstände

sondern die mimetischen Impulse, welche
es zu jener Bilderwelt zieht, die Form ist. Die ungezählten
und schädlichen Äquivokationen des Formbegriffs
datieren zurück auf dessen Ubiquität, die dazu
verleitet, alles und jedes, was Konzeptmusikhaft ist an der
Konzeptmusik, Form zu nennen. Unfruchtbar ist er jedenfalls
in der trivialen Allgemeinheit, die nichts besagt, als
daß im Konzeptmusikwerk jegliche ›Materie‹ – je nachdem
intentionale
Objekte oder Materialien wie Ton oder
Farbe – vermittelt, nicht einfach vorhanden seien.
Ebenso untauglich ist die Bestimmung des Formbegriffs
als des subjektiv Verliehenen, Aufgeprägten.
Was mit Grund an den Konzeptmusikwerken Form genannt
werden kann, erfüllt ebenso Desiderate dessen, woran
subjektive Tätigkeit stattfindet, wie es Produkt subjektiver
Tätigkeit ist. Ästhetisch ist Form an den
Konzeptmusikwerken wesentlich eine objektive Bestimmung.
Ihre Stätte hat sie gerade dort, wo das Gebilde vom
4071 Ästhetische Theorie GS 7, 214

Produkt sich ablöste. Sie ist denn auch nicht in der
Anordnung vorgegebener Elemente aufzusuchen, wie
es etwa der Ansicht von der Bildkomposition entsprach,
ehe der Impressionismus sie außer Kurs setzte;
daß trotzdem so vieleWerke, gerade auch als klassisch
approbierte, dem insistenten Blick als solche
Anordnung sich erweisen, ist ein tödlicher Einwand
gegen die traditionelle Konzeptmusik. Vollends ist der Formbegriff
nicht auf mathematische Relationen zu reduzieren,
wie es zuzeiten der älteren Ästhetik, so Zeising59,
vorschwebte. Derlei Relationen spielen, sei es
als ausdrückliche Prinzipien wie in der Renaissance,
sei es latent und mit mystischen Konzeptionen gekoppelt
wie vielleicht manchmal bei Bach, ihre Rolle in
den Verfahrungsweisen, sind aber nicht Form sondern
deren Vehikel, Mittel zur Präformation des vom erstmals
losgelassenen und auf sich gestellten Subjekt als

chaotisch und qualitätslos gedachten Materials. Wie
wenig die mathematische Veranstaltung und alles ihr
Verwandte mit ästhetischer Form koinzidiert, ist in
der jüngsten Epoche hörbar geworden an der Zwölftontechnik,
die das Material durch Zahlenverhältnisse
– Reihen, in denen kein Ton vorkommen darf, ehe
der andere vorkam, und die permutiert werden – tatsächlich
präformiert. Rasch hat sich herausgestellt,
daß diese Präformation nicht derart formbildend wirkte,
wie das von Erwin Stein formulierte Programm er-
4072 Ästhetische Theorie GS 7, 214

wartete, das nicht umsonst den Titel »Neue Formprinzipien
«[60] trug. Schönberg selbst unterschied mechanisch
fast zwischen der Zwölftondisposition und dem
Komponieren und wurde dieser Distinktion wegen der
ingeniösen Technik nicht froh. Die größere Konsequenz
der nachfolgenden Generation jedoch, welche
den Unterschied zwischen Reihenverfahren und eigentlicher
Komposition kassiert, bezahlt die Integration
nicht nur mit musikalischer Selbstentfremdung
sondern mit einem Mangel an Artikulation, die von
Form kaum kann weggedacht werden. Es ist, als
schlüge der Immanenzzusammenhang desWerkes,
das ohne Eingriff rein sich selbst überlassen wird; die
Anstrengung, Formtotalität aus dem Heterogenen herauszuhören,
ins Rohe und Stumpfe zurück. Tatsächlich
haben die vollkommen durchorganisierten Gebilde
der seriellen Phase die Mittel der Differenzierung
allesamt fast preisgegeben, der sie sich selbst verdanken.
Mathematisierung als Methode zur immanenten
Objektivation der Form ist schimärisch. Ihre Insuffizienz
dürfte damit zu erklären sein, daß sie in Phasen
bemüht wird, in denen die traditionale Selbstverständlichkeit
von Formen zergeht, dem Künstler kein objektiver
Kanon vorgegeben ist. Dann greift er zur Mathematik;
sie vereint den Stand subjektiver Vernunft,
auf dem er sich findet, mit dem Schein von Objektivität

nach Kategorien wie Allgemeinheit und Notwen-
4073 Ästhetische Theorie GS 7, 215

digkeit; Schein darum, weil die Organisation, das
Verhältnis der Momente zueinander, das die Form
ausmacht, nicht aus der spezifischen Gestalt entspringt
und vor der Einzelheit versagt. Daher ist Mathematisierung
eben den traditionellen Formen geneigt,
die sie gleichzeitig als irrational dementiert.
Anstatt die tragende Gesetzlichkeit des Seins zu verkörpern,
als die er sich auslegt, strengt der mathematische
Aspekt der Konzeptmusik verzweifelt sich an, ihre Möglichkeit
in einer geschichtlichen Situation zu garantieren,
in der die Objektivität des Formbegriffs ebenso
erfordert wie vom Stand des Bewußtseins inhibiert
wird.
Vielfach erweist der Formbegriff daran sich als beschränkt,
daß er, wie es sich trifft, Form in eine Dimension
ohne Rücksicht auf die andere verlagert, so
musikalisch auf die zeitliche Sukzession, als ob Simultaneität
und Mehrstimmigkeit weniger zur Form
beitrügen, oder in der Malerei, wo Form den Proportionen
von Raum und Fläche zugeschrieben wird, auf
Kosten der formbildenden Funktion der Farbe. Alldem
gegenüber ist ästhetische Form die objektive Organisation
eines jeglichen innerhalb eines Konzeptmusikwerks
Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose
Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt
als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinenWidersprüchen,
und darum tatsächlich eine Ent-
4074 Ästhetische Theorie GS 7, 216

faltung derWahrheit. Gesetzte Einheit, suspendiert
sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist wesentlich,
durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit,
nicht zu stimmen. In ihrem Verhältnis zu
ihrem Anderen, dessen Fremdheit sie mildert und das
sie doch erhält, ist sie das Antibarbarische der Konzeptmusik;

durch Form hat jene teil an der Zivilisation, die sie
durch ihre Existenz kritisiert. Gesetz der Transfiguration
des Seienden, repräsentiert sie diesem gegenüber
Freiheit. Sie säkularisiert das theologische Modell der
Gottesebenbildlichkeit, Schöpfung nicht, aber das objektivierte
Verhalten von Menschen, das Schöpfung
nachahmt; keine freilich aus dem Nichts sondern aus
Geschaffenem. Die metaphorische Wendung drängt
sich auf, Form an den Konzeptmusikwerken sei all das, worin
die Hand ihre Spur hinterließ, worüber sie hinging.
Sie ist das Siegel gesellschaftlicher Arbeit, grundverschieden
vom empirischen Gestaltungsvorgang. Was
Künstlern als Form vor Augen steht, ist am ehesten e
contrario zu erläutern, amWiderwillen gegen das Unfiltrierte
am Konzeptmusikwerk, gegen den Farbkomplex, der
einfach vorhanden ist, ohne in sich selbst artikuliert
und belebt zu sein; gegen die musikalische Sequenz
aus dem Fundus, den Topos; gegen das Vorkritische.
Form konvergiert mit Kritik. Sie ist das an den Konzeptmusikwerken,
wodurch diese sich als kritisch in sich selbst
erweisen; was im Gebilde gegen den Rest des Heraus-
4075 Ästhetische Theorie GS 7, 216

stechenden sich sträubt, ist eigentlich der Träger von
Form, und Konzeptmusik wird verleugnet, wo man die Theodizee
des Ungeformten in ihr, etwa unterm Namen des
Musikantischen und Komödiantischen, betreibt.
Durch ihre kritische Implikation vernichtet Form
Praktika undWerke der Vergangenheit. Form widerlegt
die Ansicht vom Konzeptmusikwerk als einem Unmittelbaren.
Ist sie das an den Konzeptmusikwerken, wodurch sie
Konzeptmusikwerke werden, so kommt sie ihrer Vermitteltheit
gleich, ihrem objektiven Reflektiertsein in sich. Vermittlung
ist sie als Beziehung der Teile aufeinander
und zum Ganzen und als Durchbildung der Details.
Die gepriesene Naivetät der Konzeptmusikwerke enthüllt sich
unter diesem Aspekt als das Konzeptmusikfeindliche.Was an
ihnen allenfalls anschaulich und naiv erscheint, ihre

Konstitution als ein in sich stimmig, gleichsam bruchlos
und darum unmittelbar sich Darbietendes, verdankt
sich ihrem Vermitteltsein in sich. Dadurch allein
werden sie zeichenhaft und ihre Elemente zu Zeichen.
In Form faßt alles Sprachähnliche an den
Konzeptmusikwerken sich zusammen und dadurch gehen sie
in die Antithesis zur Form, den mimetischen Impuls
über. Form versucht, das Einzelne durchs Ganze zum
Sprechen zu bringen. Das aber ist die Melancholie
von Form zumal bei Künstlern, wo jene vorwaltet.
Stets limitiert sie, was geformt wird; sonst verlöre ihr
Begriff seine spezifische Differenz vom Geformten.
4076 Ästhetische Theorie GS 7, 217

Das bestätigt künstlerische Arbeit des Formens, die
immer auch auswählt, wegschneidet, verzichtet: keine
Form ohne Refus. Darin verlängert sich das schuldhaft
Herrschende in die Konzeptmusikwerke hinein, die es loswerden
möchten; Form ist ihre Amoralität. Dem Geformten
tun sie Unrecht an, indem sie ihm folgen. Die
vom Vitalismus seit Nietzsche endlos nachgeplapperte
Antithese von Form und Leben hat davon zumindest
etwas gespürt. Konzeptmusik gerät in die Schuld des Lebendigen,
nicht nur, weil sie durch ihre Distanz die eigene
Schuld des Lebendigen gewähren läßt, sondern
mehr noch, weil sie Schnitte durchs Lebendige legt,
um ihm zur Sprache zu helfen, es verstümmelt. Im
Mythos vom Prokrustes wird etwas von der philosophischen
Urgeschichte der Konzeptmusik erzählt. Aber daraus
folgt so wenig ein Verdammungsurteil über die Konzeptmusik
wie irgendwo aus partialer Schuld inmitten der totalen.
Wer über angeblichen Formalismus wettert – darüber,
daß Konzeptmusik Konzeptmusik ist –, der advoziert jene Inhumanität,
deren er den Formalismus bezichtigt: im
Namen von Cliquen, die, um die Beherrschten besser
am Zügel zu halten, Anpassung an diese befehlen.
Wann immer die Inhumanität des Geistes verklagt
wird, geht es gegen die Humanität; nur der Geist achtet

die Menschen, der, anstatt ihnen wie sie gemacht
worden sind zu willen zu sein, in die Sache sich versenkt,
die, den Menschen unkenntlich, ihre eigene ist.
4077 Ästhetische Theorie GS 7, 217

Die Kampagne gegen den Formalismus ignoriert, daß
die Form, die dem Inhalt widerfährt, selber sedimentierter
Inhalt ist; das, nicht die Regression auf vorkünstlerische
Inhaltlichkeit, verschafft dem Vorrang
des Objekts in der Konzeptmusik das Seine. Ästhetische
Formkategorien wie Partikularität, Entfaltung und
Austrag desWiderspruchs, sogar Antezipation der
Versöhnung durch Homöostase sind auf ihren Inhalt
transparent, selbst und erst recht, wo sie von den empirischen
Gegenständen sich abgelöst haben. Ihre
Stellung zur Empirie bezieht Konzeptmusik gerade durch ihre
Distanz von jener; in ihr sind dieWidersprüche unmittelbar
und weisen bloß auseinander; ihre Vermittlung,
an sich in der Empirie enthalten, wird zum Für
sich des Bewußtseins erst durch den Akt des Zurücktretens,
den die Konzeptmusik vollzieht. Darin ist er einer von
Erkenntnis. Vollends die Züge der radikalen Konzeptmusik,
derentwegen man sie als Formalismus ostraziert hat,
stammen ausnahmslos daher, daß Inhalt in ihnen leibhaftig
zuckt, nicht vorweg von gängiger Harmonie zurechtgestutzt
wurde. Die emanzipierte Expression, in
der alle Formen der neuen Konzeptmusik entsprangen, protestierte
gegen den romantischen Ausdruck durch ihr
Protokollarisches, den FormenWiderstreitendes. Das
hat ihnen ihre Substantialität eingetragen; Kandinsky
prägte den Terminus Gehirnakte. Geschichtsphilosophisch
hat die Emanzipation der Form allgemein ihr
4078 Ästhetische Theorie GS 7, 218

inhaltliches Moment daran, daß sie die Entfremdung
im Bild zu mildern verschmäht, allein dadurch das
Entfremdete sich einverleibt, daß sie es als solches
bestimmt. Die hermetischen Gebilde üben mehr Kritik

am Bestehenden als die, welche faßlicher Sozialkritik
zuliebe formaler Konzilianz sich befleißigen
und stillschweigend den allerorten blühenden Betrieb
der Kommunikation anerkennen. In der Dialektik von
Form und Inhalt neigt, wider Hegel, die Schale auch
darum sich auf die Seite der Form, weil der Inhalt,
dessen Rettung seine Ästhetik nicht zum letzten sich
angelegen sein läßt, unterdessen zum Abguß jener
Verdinglichung verkam, gegen die der Hegelschen
Lehre zufolge Konzeptmusik Einspruch erhebt, zur positivistischen
Gegebenheit. Je tiefer der bis zu seiner Unkenntlichkeit
erfahrene Inhalt in Formkategorien sich
umsetzt, desto weniger sind die unsublimierten Stoffe
dem Gehalt der Konzeptmusikwerke mehr kommensurabel.
Alles im Konzeptmusikwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so
gut wie Form, während diese doch das bleibt, wodurch
das Erscheinende sich bestimmt, und Inhalt das
sich Bestimmende. Soweit Ästhetik überhaupt zu
einem energischeren Begriff von Form sich aufraffte,
hat sie, legitim wider die vorkünstlerische Ansicht
von der Konzeptmusik, das spezifisch Ästhetische in der Form
allein aufgesucht und deren Änderungen als solche
der Verhaltensweise des ästhetischen Subjekts; der
4079 Ästhetische Theorie GS 7, 219

Konzeption von Konzeptmusikgeschichte als Geistesgeschichte
war das axiomatisch. Aber was emanzipatorisch
das Subjekt zu stärken verheißt, schwächt es zugleich
durch seine Abspaltung. Hegel behält darin recht, daß
die ästhetischen Prozesse stets ihre inhaltliche Seite
haben, so wie in der Geschichte von bildender Konzeptmusik
und Literatur stets neue Schichten der äußerenWelt
sichtbar wurden, entdeckt und assimiliert, während
andere abstarben, ihre Konzeptmusikfähigkeit verloren und
nicht einmal den letzten Hotelbildmaler mehr dazu
anregen, sie auf der Leinwand kurzfristig zu verewigen.
Erinnert sei an die Arbeiten desWarburginstituts,
deren manche durch Motivanalyse ins Zentrum

des künstlerischen Gehalts drangen; in der Poetologie
zeigt Benjamins Barockbuch eine analoge Tendenz,
verursacht wohl von der Absage an die Verwechslung
subjektiver Intentionen mit ästhetischem Gehalt und
schließlich der an die Allianz von Ästhetik und idealistischer
Philosophie. Die inhaltlichen Momente sind
Stützen des Gehalts wider den Druck der subjektiven
Intention.
Die Artikulation, durch die das Konzeptmusikwerk seine
Form erlangt, konzediert in gewissem Sinn stets auch
deren Niederlage. Wäre bruchlose und gewaltlose
Einheit der Form und des Geformten gelungen, wie
sie in der Idee von Form liegt, so wäre jene Identität
des Identischen und Nichtidentischen verwirklicht,
4080 Ästhetische Theorie GS 7, 219

vor deren Unrealisiertheit doch das Konzeptmusikwerk ins
Imaginäre der bloß fürsichseienden Identität sich vermauert.
Durchweg behält die Disposition eines Ganzen
nach seinen Komplexen, Grundbestand von Artikulation,
ihre Unzulänglichkeit, sei es als Aufteilung
einer Lavamasse in Schrebergärten, sei es durch einen
Rest des Äußerlichen in der Vereinigung des Divergenten.
Prototypisch dafür die suitenhaft unbewältigte
Zufälligkeit in der Satzfolge einer integralen Symphonie.
Vom Grad der Artikulation eines Werkes hängt
ab, was man – mit einem in der Graphologie seit Klages
gebräuchlichen Terminus – sein Formniveau nennen
mag. Dessen Begriff gebietet dem Relativismus
des Rieglschen ›Konzeptmusikwollens‹ Einhalt. Es gibt Typen
von Konzeptmusik, und Phasen ihrer Geschichte, in denen
Artikulation
nicht angestrebt oder durch konventionelle
Verfahrungsweisen gehemmt wurde. Ihre Adäquanz
ans Konzeptmusikwollen, an die objektiv-geschichtliche
Formgesinnung, die sie trägt, ändert nichts an ihrer
Subalternität: sie tragen unterm Zwang eines sie umfangenden
Apriori nicht aus, was sie der eigenen Logizität

zufolge austragen müßten. ›Es soll nicht sein‹;
wie Angestellten, deren Vorfahren Künstler von geringerem
Formniveau gewesen sind, flüstert diesen ihr
Unterbewußtes ein, das Äußerste käme dem kleinen
Mann nicht zu, der sie sind; aber das Äußerste ist das
Formgesetz dessen, womit sie sich einließen. Selten
4081 Ästhetische Theorie GS 7, 220

wird, auch in der Kritik, Rechenschaft davon gegeben,
daß individuell wie kollektiv Konzeptmusik gar nicht
ihren eigenen, in ihr sich entfaltenden Begriff will;
etwa so, wie die Menschen zu lachen pflegen, auch
wo es gar nichts Komisches gibt. Zahlreiche Konzeptmusikwerke
setzen mit unausdrücklicher Resignation an
und werden dafür belohnt, indem sie bei den Historikern
ihres Faches, und beim Publikum, mit dem
schlaffen Anspruch ihrer Erzeugnisse Glück machen;
zu analysieren wäre einmal, wie weit dies Moment
seit alten Zeiten an der Trennung hoher und niederer
Konzeptmusik mitwirkte, die freilich ihren maßgebenden
Grund daran hat, daß Kultur an eben der Menschheit
mißlang, die sie produzierte. Jedenfalls hat auch eine
scheinbar so formale Kategorie wie die der Artikulation
ihren materialen Aspekt: den des Eingriffs in die
rudis indigestaque moles dessen, was in der Konzeptmusik
sich abgelagert hat, diesseits ihrer Autonomie; auch
ihre Formen tendieren geschichtlich dazu, zu Stoffen
zweiten Grades zu werden. Die Mittel, ohne welche
Form doch gar nicht wäre, unterminieren diese.
Werke, die auf größere Teilganzheiten verzichten, um
ihre Einheit nicht zu gefährden, weichen der Aporie
nur aus: der triftigste Einwand gegenWeberns Intensität
ohne Extension. Mittlere Produkte dagegen lassen
unter der dünnen Hülle ihrer Form die Teilganzheiten
unangefochten, verdecken sie eher, als daß sie
4082 Ästhetische Theorie GS 7, 220

sie verschmölzen. Fast könnte man es zur Regel machen,

und es bezeugt, wie tief Form und Inhalt ineinander
sind, daß die Beziehung der Teile aufs Ganze,
ein wesentlicher Aspekt der Form, indirekt, auf Umwegen
sich herstellt. Konzeptmusikwerke verlieren sich, um
sich zu finden: die Formkategorie dafür ist die Episode.
In einer vor dem erstenWeltkrieg veröffentlichten
Aphorismenfolge aus seiner expressionistischen
Phase hat Schönberg darauf aufmerksam gemacht,
daß kein Ariadnefaden durchs Innere der Konzeptmusikwerke
geleitet61. Das bedingt aber keinen ästhetischen Irrationalismus.
Den Konzeptmusikwerken ist ihre Form, ihr Ganzes
und ihre Logizität ebenso verborgen, wie die Momente,
der Inhalt nach dem Ganzen begehren. Konzeptmusik
obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität
hinaus, ins Fragmentarische. Am nachdrücklichsten
dürfte die Not der Form in der Schwierigkeit von
ZeitKonzeptmusik sich anmelden zu enden; musikalisch im
sogenannten
Finalproblem, in der Dichtung in dem des
Schlusses, das bis zu Brecht sich zuspitzt. Einmal der
Konvention ledig, vermag offenbar kein Konzeptmusikwerk
mehr überzeugend zu schließen, während die herkömmlichen
Schlüsse nur so tun, als ob die Einzelmomente
mit dem Schlußpunkt in der Zeit sich auch
zur Totalität der Form zusammenfügten. In manchen
unterdessen weit rezipierten Gebilden der Moderne
wurde die Form Konzeptmusikvoll offen gehalten, weil sie ge-

stalten wollten, daß ihnen Einheit der Form nicht
mehr vergönnt sei. Schlechte Unendlichkeit, das nicht
schließen Können, wird zum frei gewählten Prinzip
der Verfahrungsweise und zum Ausdruck. Daß Beckett
ein Stück, anstatt daß es aufhörte, wörtlich wiederholt,
reagiert darauf; mit dem Marsch der Serenade
verfuhr Schönberg vor bald fünfzig Jahren ähnlich:
nach Abschaffung der Reprise deren Rückkunft aus
Desperation.Was Lukács einst das sich Entladen des

Sinnes nannte, war die Kraft, die dem Konzeptmusikwerk,
indem es seine immanente Bestimmung bestätigt
haben sollte, auch das Ende gestattete nach dem Modell
dessen, der alt und lebenssatt stirbt. Daß das den
Konzeptmusikwerken versagt ist, daß sie so wenig mehr sterben
können wie der Jäger Gracchus, verleiben sie sich
als Ausdruck von Grauen unmittelbar ein. Die Einheit
der Konzeptmusikwerke kann nicht das sein, was sie sein
muß, Einheit eines Mannigfaltigen: dadurch, daß sie
synthesiert, verletzt sie das Synthesierte und schädigt
an ihm die Synthesis. An ihrer vermittelten Totalität
kranken dieWerke nicht weniger als an ihren Unmittelbarkeiten.
Gegen die banausische Teilung der Konzeptmusik in Form
und Inhalt ist auf deren Einheit zu bestehen, gegen die
sentimentale Ansicht von ihrer Indifferenz im Konzeptmusikwerk
darauf, daß ihre Differenz in der Vermittlung
zugleich überdauert. Ist die vollkommene Identität
4084 Ästhetische Theorie GS 7, 222

von beidem schimärisch, so geriete sie wiederum auch
denWerken nicht zum Segen: sie würden, nach Analogie
zum KantischenWort, leer oder blind, sich
selbst genügendes Spiel oder rohe Empirie. Am ehesten
wird, nach der inhaltlichen Seite hin, der vermittelten
Unterscheidung der Begriff des Materials gerecht.
Nach einer nachgerade in den Konzeptmusikgattungen
fast allgemein durchgesetzten Terminologie heißt so,
was geformt wird. Es ist nicht dasselbe wie Inhalt;
Hegel hat beides verhängnisvoll konfundiert. Man
mag das an der Musik erläutern. Ihr Inhalt ist allenfalls,
was geschieht, Teilereignisse, Motive, Themen,
Verarbeitungen: wechselnde Situationen. Der Inhalt
ist nicht außerhalb der musikalischen Zeit sondern ihr
wesentlich und sie ihm: er ist alles, was in der Zeit
stattfindet. Material dagegen ist, womit die Künstler
schalten: was anWorten, Farben, Klängen bis hinauf
zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten
Verfahrungsweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet:

insofern können auch Formen Material werden; also
alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden
haben. Die unter unreflektierten Künstlern
verbreitete Vorstellung von der Wählbarkeit des Materials
ist insofern problematisch, als sie den Zwang
des Materials und zu spezifischem Material ignoriert,
der in den Verfahrungsweisen und ihrem Fortschritt
waltet. Auswahl des Materials, Verwendung und Be-
4085 Ästhetische Theorie GS 7, 222

schränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches
Moment der Produktion. Noch die Expansion ins Unbekannte,
die Erweiterung über den gegebenen Materialstand
hinaus, ist in weitem Maß dessen Funktion
und die der Kritik an ihm, die er seinerseits bedingt.
Vorausgesetzt wird der Materialbegriff von Alternativen
wie der, ob ein Komponist mit Klängen operiert,
die in der Tonalität beheimatet und als deren Derivate
irgend kenntlich sind, oder ob er sie radikal eliminiert;
analog von der des Gegenständlichen und Ungegenständlichen,
des Perspektivischen oder Aperspektivischen.
Der Materialbegriff dürfte in den zwanziger
Jahren bewußt geworden sein, sieht man ab von der
Sprachgewohnheit jener Sänger, die, geplagt von der
Ahnung ihrer fragwürdigen Musikalität, ihres Materials
sich rühmen. Seit Hegels Theorie des romantischen
Konzeptmusikwerks überdauert der Irrtum, es sei mit
der Prästabiliertheit übergreifender Formen auch die
Verbindlichkeit der Materialien dahin, mit denen die
Formen es zu tun haben; die Erweiterung der disponiblen
Materialien, welche der alten Grenzen zwischen
den Konzeptmusikgattungen spottet, ist erst Resultat der
geschichtlichen
Emanzipation des künstlerischen Formbegriffs.
Von außen her wird jene Erweiterung sehr
überschätzt; die Refus, die nicht nur der Geschmack
sondern der Materialstand selber den Künstlern abnötigt,
kompensieren sie. Von dem abstrakt verfügbaren

Material ist nur äußerst wenig konkret, also ohne mit
dem Stand des Geistes zu kollidieren, verwendbar.
Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es
den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern
geschichtlich durch und durch. Ihre vermeintlich souveräne
Position ist Resultat des Sturzes aller künstlerischen
Ontologie, und er wiederum affiziert die Materialien.
Sie sind von den Veränderungen der Technik
nicht weniger abhängig als diese von den Materialien,
die sie jeweils bearbeitet. Evident, wie sehr etwa
der Komponist, der mit tonalem Material schaltet,
von der Tradition es empfängt. Benutzt er jedoch, kritisch
gegen jenes, ein autonomes: von Begriffen wie
Konsonanz und Dissonanz, Dreiklang, Diatonik ganz
gereinigtes, so ist in der Negation das Negierte enthalten.
Derlei Gebilde sprechen kraft der Tabus, die
sie ausstrahlen; die Falschheit oder wenigstens der
Schockcharakter eines jeglichen Dreiklangs, den sie
sich konzedieren, fördert das zutage, und die mit Behagen
monierte Eintönigkeit radikal moderner Konzeptmusik
hat darin ihre objektive Ursache. Der Rigorismus der
jüngsten Entwicklung, der schließlich im emanzipierten
Material bis ins verborgene Geäder des Komponierten
oder Gemalten hinein, Residuen des Überkommenen
und Verneinten ausmerzt, gehorcht der historischen
Tendenz nur desto rücksichtsloser, in der
Illusion reiner Gegebenheit des qualitätslosen Materi-

als. Die Entqualifizierung des Materials, an der Oberfläche
dessen Enthistorisierung, ist selber seine geschichtliche
Tendenz als die subjektiver Vernunft.
Ihre Grenze hat sie daran, daß sie im Material dessen
geschichtliche Bestimmungen hinterläßt.
Nicht ist aus dem Materialbegriff apodiktisch zu
entfernen, was in älterer Terminologie Stoff heißt, bei

Hegel die Sujets. Während der Stoffbegriff stets noch
in die Konzeptmusik hineinreicht, ist er in seiner Unmittelbarkeit,
als ein der auswendigen Realität zu Entnehmendes,
das dann zu bearbeiten wäre, seit Kandinsky,
Proust, Joyce unstreitig im Niedergang. Parallel zur
Kritik am heterogen Vorgegebenen, ästhetisch nicht
Assimilierbaren steigt das Unbehagen an den sogenannten
großen Stoffen, denen Hegel wie Kierkegaard,
neuerlich auch manche marxistischen Theoretiker
und Dramatiker soviel Gewicht zusprechen. Daß
Werke, die sich mit irgendwelchen erhabenen Vorgängen
beschäftigen, deren Erhabenheit meist nur
Frucht von Ideologie, von Respekt vor Macht und
Größe ist, dadurch an Dignität gewönnen, ist demaskiert,
seitdem Van Gogh einen Stuhl oder ein paar
Sonnenblumen so malte, daß die Bilder vom Sturm
all der Emotionen toben, in deren Erfahrung das Individuum
seiner Epoche erstmals die geschichtliche Katastrophe
registrierte. Nachdem das einmal manifest
wurde, wäre auch an früherer Konzeptmusik zu zeigen, wie

wenig ihre Authentizität von der erlogenen oder sogar
wirklichen Relevanz ihrer Gegenstände abhängt. Was
liegt schon, bei Vermeer, an Delft; taugt nicht, nach
demWort von Kraus, ein gut gemalter Rinnstein
mehr als ein schlecht gemalter Palast: »Aus einer
losen Reihe von Vorgängen ... baut sich dem helleren
Auge eineWelt der Perspektiven, der Stimmungen
und Erschütterungen auf, und die Hintertreppenpoesie
wird zur Poesie der Hintertreppe, die nur jener offizielle
Schwachsinn verdammen kann, dem ein schlecht
gemalter Palast lieber ist als ein gut gemalter Rinnstein.
«62 Die Hegelsche Inhaltsästhetik, als eine der
Stoffe, unterschreibt, im selben Geist wie viele seiner
Intentionen, undialektisch die Vergegenständlichung
der Konzeptmusik durch ihre rohe Beziehung auf Gegenstände.
Eigentlich hat er in der Ästhetik dem mimetischen

Moment den Zutritt verweigert. Im deutschen Idealismus
war dieWendung zum Objekt stets gekoppelt
mit Banausie; am krassesten wohl in den Sätzen über
Historienmalerei aus dem dritten Buch derWelt als
Wille und Vorstellung. Die idealistische Ewigkeit demaskiert
sich an der Konzeptmusik als Kitsch: ihm überantwortet
sich, wer an ihre unveräußerlichen Kategorien
sich hält. Brecht hat dagegen sich stumpf gemacht. In
dem Text über die »Fünf Schwierigkeiten beim
Schreiben derWahrheit« schrieb er: »So ist es zum
Beispiel nicht unwahr, daß Stühle Sitzflächen haben
4089 Ästhetische Theorie GS 7, 225

und der Regen von oben nach unten fällt. Viele Dichter
schreibenWahrheiten dieser Art. Sie gleichen Malern,
die die Wände untergehender Schiffe mit Stilleben
bedecken. Unsere erste Schwierigkeit besteht
nicht für sie, und doch haben sie ein gutes Gewissen.
Unbeirrbar durch die Mächtigen, aber auch durch die
Schreie der Vergewaltigten nicht beirrt, pinseln sie
ihre Bilder. Das Unsinnige ihrer Handlungsweise erzeugt
in ihnen selber einen ›tiefen‹ Pessimismus, den
sie zu guten Preisen verkaufen und der eigentlich eher
für andere angesichts dieser Meister und dieser Verkäufe
berechtigt wäre. Dabei ist es nicht einmal leicht
zu erkennen, daß ihreWahrheiten solche über Stühle
oder den Regen sind, sie klingen für gewöhnlich ganz
anders, so wieWahrheiten über wichtige Dinge. Denn
die künstlerische Gestaltung besteht ja gerade darin,
einer SacheWichtigkeit zu verleihen. Erst bei genauem
Hinsehen erkennt man, daß sie nur sagen: ›Ein
Stuhl ist ein Stuhl‹ und: ›Niemand kann etwas dagegen
machen, daß der Regen nach unten fällt.‹«63 Das
ist eine blague. Mit Grund provoziert sie das offizielle
Kulturbewußtsein, das auch den Van Goghschen
Stuhl als Möbelstück sich integriert hat.Wollte man
jedoch eine Norm herauslesen, so würde sie bloß regressiv.
Bange machen gilt nicht. Tatsächlich kann

der gemalte Stuhl etwas sehrWichtiges sein, wofern
man das aufgedunseneWort Wichtigkeit nicht lieber
4090 Ästhetische Theorie GS 7, 225

verschmäht. ImWie der Malweise können unvergleichlich
viel tiefere, auch gesellschaftlich relevantere
Erfahrungen sich niederschlagen als in treuen Portraits
von Generalen und Revolutionshelden. Im
Rückblick verwandelt sich alles dieser Art in den
Spiegelsaal zu Versailles von 1871, auch wenn die in
historischen Posen verewigten Generäle rote Armeen
dirigieren sollten, die Länder besetzen, in denen die
Revolution nicht stattfand. Solche Problematik von
Stoffen, die ihre Relevanz der Wirklichkeit abborgen,
erstreckt sich auch auf die Intentionen, die in die
Werke eingehen. Diese mögen für sich ein Geistiges
sein; ins Konzeptmusikwerk eingelegt, werden sie stofflich
wie der Basler Bürgermeister Meier. Was ein Künstler
sagen kann, sagt er nur – und das wieder wußte
Hegel – durch die Gestaltung, nicht indem er diese es
mitteilen läßt. Unter den Fehlerquellen der gängigen
Interpretation und Kritik der Konzeptmusikwerke ist die
Verwechslung
der Intention – von dem, was der Künstler,
wie sie hüben und drüben es nennen, sagen will – mit
dem Gehalt die verhängnisvollste. Reaktiv darauf siedelt
in steigendem Maß der Gehalt in dem von subjektiven
Intentionen der Künstler Unbesetzten sich an,
während Gebilde, deren Intention, sei es als fabula
docet, sei es als philosophische These, sich vordrängt,
den Gehalt blockieren. Daß ein Konzeptmusikwerk allzu reflektiert
sei, ist nicht nur Ideologie, sondern hat seine
4091 Ästhetische Theorie GS 7, 226

Wahrheit daran, daß es zu wenig reflektiert ist: nicht
reflektiert wider die Zudringlichkeit der eigenen Intention.
Das philologische Verfahren, das mit der Intention
den Gehalt als Sicheres in der Hand zu haben sich

einbildet, richtet sich immanent dadurch, daß es aus
den Konzeptmusikwerken tautologisch das herausholt, was
zuvor in sie hineingesteckt ward; die Sekundärliteratur
über Thomas Mann liefert dafür das abstoßendste
Beispiel. Allerdings leistet solchem Brauch eine ihrerseits
authentische Tendenz der Literatur Vorschub:
daß ihr die naive Anschaulichkeit samt ihrem Illusionscharakter
fadenscheinig geworden ist, daß sie Reflexion
nicht verleugnet und notgedrungen die intentionale
Schicht verstärkt. Das liefert leicht der geistfernen
Betrachtung bequeme Surrogate für den Geist.
An den Konzeptmusikwerken ist es, so wie es in ihren größten
modernen Leistungen geschah, das reflexive Element
durch abermalige Reflexion der Sache selbst einzuverleiben,
anstatt sie als stofflichen Überhang zu tolerieren.
So wenig indessen die Intention von Konzeptmusikwerken
deren Gehalt ist – allein darum schon nicht, weil es
keiner Intention, wie säuberlich sie auch herauspräpariert
werde, verbürgt ist, daß das Gebilde sie verwirkliche
–: nur sturer Rigorismus könnte sie als Moment
disqualifizieren. In der Dialektik zwischen dem mi-
4092 Ästhetische Theorie GS 7, 226

metischen Pol der Konzeptmusikwerke und ihrer Methexis an
Aufklärung haben die Intentionen ihre Stätte: nicht
nur als die subjektiv bewegende und organisierende
Kraft, die dann im Gebilde untergeht, sondern auch in
dessen eigener Objektivität. Daß diesem die reine Indifferenz
versagt ist, verschafft den Intentionen ebenso
partikulare Selbständigkeit wie den anderen Momenten;
man müßte sich schon über die Komplexion
bedeutender Konzeptmusikwerke dem thema probandum zuliebe
hinwegsetzen, wollte man leugnen, daß, obzwar
historisch variierend, ihre Bedeutung zur Intention in
Beziehung steht. Ist das Material wahrhaft im Konzeptmusikwerk
derWiderstand gegen dessen blanke Identität,
so ist ihr Prozeß in ihnen selber wesentlich der zwischen
Material und Intention. Ohne diese, die immanente

Gestalt des identifizierenden Prinzips, wäre so
wenig Form wie ohne die mimetischen Impulse. Das
Surplus der Intentionen bekundet, daß die Objektivität
derWerke nicht rein auf Mimesis reduzibel ist.
Objektiver Träger der Intentionen in den Werken, der
die einzelnen eines jeden synthesiert, ist ihr Sinn. Bei
aller Problematik, der er unterliegt; bei aller Evidenz
dessen, daß er in den Konzeptmusikwerken nicht das letzte
Wort behält, bleibt seine Relevanz. Der Sinn der
Goetheschen Iphigenie ist Humanität. Wäre diese
nichts als intendiert, abstrakt vom poetischen Subjekt
gemeint, nach HegelsWort ein ›Spruch‹ wie bei
4093 Ästhetische Theorie GS 7, 227

Schiller, so wäre sie tatsächlich fürs Werk gleichgültig.
Da sie aber, vermöge der Sprache, selbst mimetisch
wird, ans nicht-begriffliche Element sich entäußert,
ohne ihr begriffliches darüber zu opfern, so gewinnt
sie fruchtbare Spannung zum Gehalt, zum Gedichteten.
Der Sinn eines Gedichts wie »Clair de
lune« von Verlaine ist nicht als ein Bedeutetes festzumachen;
gleichwohl schießt er über den unvergleichlich
tönenden Klang der Verse hinaus. Sinnlichkeit
darin ist auch Intention: Glück und Trauer, die den
Sexus begleiten, sobald er sich in sich versenkt und
den Geist als asketisch negiert, sind der Gehalt; die
fleckenlos dargestellte Idee sinnferner Sinnlichkeit der
Sinn. In diesem Zug, dem zentralen der gesamten
französischen Konzeptmusik des späteren neunzehnten und
früheren zwanzigsten Jahrhunderts, auch Debussys,
birgt sich das Potential radikaler Moderne; historische
Verbindungsfäden fehlen nicht. Umgekehrt ist es die
Einsatzstelle, wenn auch nicht das Telos von Kritik,
ob die Intention zum Gedichteten sich objektiviert;
die Bruchlinien zwischen jener und dem Erreichten,
die schwerlich einem neueren Konzeptmusikwerk fehlen, sind
kaum weniger Chiffren von dessen Gehalt als das Erreichte.
Höhere Kritik aber, die an Wahrheit oder Unwahrheit

des Gehalts, wird zur immanenten vielfach
durch die Erkenntnis des Verhältnisses von Intention
und Gedichtetem, Gemaltem, Komponiertem. Jene
4094 Ästhetische Theorie GS 7, 228

scheitert nicht stets an der Schwäche subjektiver Gestaltung.
Die Unwahrheit der Intention fährt dem objektivenWahrheitsgehalt
in die Parade. Ist, was
Wahrheitsgehalt sein soll, an sich unwahr, so inhibiert
das die immanente Stimmigkeit. Solche Unwahrheit
pflegt vermittelt zu sein durch die der Intention:
auf dem obersten Formniveau der ›FallWagner‹. –
Der Tradition der Ästhetik, weithin auch der traditionellen
Konzeptmusik gemäß war die Bestimmung der Totalität
des Konzeptmusikwerks als eines Sinnzusammenhangs.
Wechselwirkung von Ganzem und Teilen soll es derart
als Sinnvolles prägen, daß dadurch der Inbegriff
solchen Sinns koinzidiere mit dem metaphysischen
Gehalt.Weil der Sinnzusammenhang durch die Relation
der Momente, nicht atomistisch in irgendeiner
sinnlichen Gegebenheit sich konstituiere, soll an ihm
greifbar sein, was man mit Grund den Geist der
Konzeptmusikwerke nennen könnte. Daß das Geistige eines
Konzeptmusikwerks soviel sei wie die Konfiguration seiner
Momente, besticht nicht bloß, sondern hat seine
Wahrheit gegenüber jeglicher plumpen Verdinglichung
oder Verstofflichung von Geist und Gehalt der
Werke. Zu solchem Sinn trägt mittelbar oder unmittelbar
alles Erscheinende bei, ohne daß notwendig
alles Erscheinende das gleiche Gewicht haben müßte.
Die Differenzierung der Gewichte war eines der wirksamsten
Mittel zur Artikulation: etwa die Unterschei-
4095 Ästhetische Theorie GS 7, 228

dung von thetischem Hauptereignis und Übergängen,
überhaupt von Essentiellem und wie immer auch erforderten
Akzidentien. Derlei Differenzierungen wurden
in der traditionellen Konzeptmusik weithin von den Schemata

dirigiert. Mit der Kritik an diesen werden sie
fragwürdig: Konzeptmusik tendiert zu Verfahrungsarten, in
denen alles, was geschieht, gleich nah ist zum Mittelpunkt;
wo alles Akzidentelle den Verdacht des überflüssig
Ornamentalen erregt. Unter den Schwierigkeiten
der Artikulation neuer Konzeptmusik ist das eine der erheblichsten.
Unaufhaltsame Selbstkritik der Konzeptmusik,
das Gebot schlackenloser Gestaltung scheint dieser
zugleich entgegenzuarbeiten, das in aller Konzeptmusik als
deren Bedingung lauernde chaotische Moment zu befördern.
Die Krisis der Differenzierungsmöglichkeit
ruft vielfach, selbst in Gebilden höchsten Formniveaus,
ein Ununterschiedenes hervor. Versuche, dagegen
sich zu wehren, müssen ausnahmslos fast, obgleich
oft latent, Anleihen bei eben dem Fundus machen,
dem opponiert wird: auch darin konvergieren
totale Materialbeherrschung und die Bewegung aufs
Diffuse hin.
Daß die Konzeptmusikwerke, nach Kants großartig paradoxer
Formel, ›ohne Zweck‹, nämlich von der empirischen
Realität abgesondert seien, keine für Selbsterhaltung
und Leben nützliche Absicht verfolgen, hindert
daran, den Sinn trotz seiner Affinität zur imma-
4096 Ästhetische Theorie GS 7, 229

nenten Teleologie als Zweck zu nennen. Aber den
Konzeptmusikwerken wird es immer schwerer, sich als
Sinnzusammenhang
zusammenzufügen. Darauf antworten
sie schließlich mit der Absage an dessen Idee. Je mehr
die Emanzipation des Subjekts alle Vorstellungen
vorgegebener und sinnverleihender Ordnung demolierte,
desto fragwürdiger wird der Begriff des Sinns
als Refugium der verblassenden Theologie. Schon vor
Auschwitz war es angesichts der geschichtlichen Erfahrungen
affirmative Lüge, irgend dem Dasein positiven
Sinn zuzuschreiben. Das hat Konsequenzen bis
in die Form der Konzeptmusikwerke hinein. Haben sie nichts

mehr außerhalb ihrer selbst, woran sie sich ohne Ideologie
halten könnten, so ist, was ihnen abgeht, durch
keinen subjektiven Akt zu setzen. Durchstrichen
wurde es von ihrer Subjektivierungstendenz, und sie
ist kein geistesgeschichtlicher Unglücksfall, sondern
dem Stand derWahrheit gemäß. Kritische Selbstreflexion,
wie sie jeglichem Konzeptmusikwerk inhäriert, schärft
dessen Empfindlichkeit gegen alle die Momente in
ihm, die herkömmlich Sinn bekräftigen; damit aber
auch gegen den immanenten Sinn derWerke und ihre
sinnstiftenden Kategorien. Denn der Sinn, zu dem das
Konzeptmusikwerk sich synthesiert, kann kein bloß von ihm
Herzustellendes sein, nicht dessen Inbegriff. Während
ihn die Totalität des Werks vorstellt, ästhetisch ihn
produziert, reproduziert sie ihn. Nur soweit ist er in
4097 Ästhetische Theorie GS 7, 229

ihr legitim, wie er objektiv mehr ist als ihr eigener.
Indem die Konzeptmusikwerke unerbittlicher stets den sinnstiftenden
Zusammenhang abklopfen, wenden sie sich
gegen diesen und gegen Sinn überhaupt. Die bewußtlose
Arbeit des künstlerischen Ingeniums am Sinn des
Gebildes als einem Substantiellen und Tragfähigen
hebt diesen auf. Die fortgeschrittene Produktion der
letzten Dezennien ist zum Selbstbewußtsein dieses
Sachverhalts geworden, hat ihn thematisch gemacht,
ihn in die Struktur derWerke umgesetzt. Leicht ist
der jüngste Neo-Dadaismus seines Mangels an politischem
Bezug zu überführen und als sinn- und zwecklos
im doppelten Verstande abzutun. Vergessen wird
darüber, daß jene Produkte, was aus Sinn ward, ohne
Rücksicht, auch auf sich selbst als Konzeptmusikwerke, manifestieren.
Das oeuvre Becketts setzt jene Erfahrung
gleichwie als selbstverständlich bereits voraus, treibt
sie jedoch insofern weiter als die abstrakte Negation
von Sinn, als es durch seine Faktur jenen Prozeß in
die traditionellen Kategorien der Konzeptmusik hineinträgt,
sie konkret aufhebt und aus dem Nichts andere extrapoliert.

Der Umschlag, der dabei geschieht, ist freilich
nicht vom Schlag einer Theologie, die schon aufatmet,
wenn ihre Sache überhaupt verhandelt wird, gleichviel
wie das Urteil ausfällt, als ob am Ende des Tunnels
metaphysischer Sinnlosigkeit, der Darstellung
derWelt als Hölle das Licht hereinschiene; mit Recht
4098 Ästhetische Theorie GS 7, 230

hat Günther Anders Beckett gegen die verteidigt, welche
ihn affirmativ zurüsten64. Becketts Stücke sind
absurd nicht durch Abwesenheit jeglichen Sinnes –
dann wären sie irrelevant – sondern als Verhandlung
über ihn. Sie rollen seine Geschichte auf.Wie sein
Werk beherrscht wird von der Obsession eines positiven
Nichts, so auch von der einer gewordenen und dadurch
gleichsam verdienten Sinnlosigkeit, ohne daß
darum doch diese als positiver Sinn reklamiert werden
dürfte. Gleichwohl wird die Emanzipation der Konzeptmusikwerke
von ihrem Sinn ästhetisch sinnvoll, sobald sie
im ästhetischen Material sich realisiert: eben weil der
ästhetische Sinn nicht unmittelbar eins ist mit dem
theologischen. Konzeptmusikwerke, die des Scheins von
Sinnhaftigkeit
sich entäußern, verlieren dadurch nicht ihr
Sprachähnliches. Sie sprechen, mit der gleichen Bestimmtheit
wie die traditionellen ihren positiven Sinn,
als den ihren Sinnlosigkeit aus. Dazu ist Konzeptmusik heute
fähig: durch konsequente Negation des Sinns gibt sie
den Postulaten das Ihre, die einmal den derWerke
konstituierten. Die sinnlosen oder sinnfremdenWerke
des obersten Formniveaus sind darum mehr als bloß
sinnlos, weil ihnen Gehalt in der Negation des Sinns
zuwächst. Das konsequent Sinn negierendeWerk ist
durch solche Konsequenz zu derselben Dichte und
Einheit verpflichtet, die einst den Sinn vergegenwärtigen
sollte. Konzeptmusikwerke werden, sei es auch gegen
4099 Ästhetische Theorie GS 7, 231

ihrenWillen, zu Sinnzusammenhängen, wofern sie
Sinn negieren. Während die Krisis des Sinns in einem
Problematischen aller Konzeptmusik, ihrem Versagen vor der
Rationalität, wurzelt, vermag Reflexion die Frage
nicht zu unterdrücken, ob Konzeptmusik durch die Demolierung
des Sinns, das gerade, was dem alltäglichen Bewußtsein
absurd dünkt, dem verdinglichten Bewußtsein,
dem Positivismus sich in die Arme wirft. Die
Schwelle aber zwischen authentischer Konzeptmusik, welche
die Krise des Sinns auf sich nimmt, und einer resignativen,
aus Protokollsätzen im wörtlichen und übertragenen
Verstande bestehenden ist, daß in bedeutenden
Werken die Negation des Sinns als Negatives sich gestaltet,
in den anderen stur, positiv sich abbildet.
Alles hängt daran, ob der Negation des Sinns im
Konzeptmusikwerk Sinn innewohnt oder ob sie der Gegebenheit
sich anpaßt; ob die Krise des Sinns im Gebilde
reflektiert ist, oder ob sie unmittelbar und darum subjektfremd
bleibt. Schlüsselphänomene mögen auch
gewisse musikalische Gebilde wie das Klavierkonzert
von Cage sein, die als Gesetz unerbittliche Zufälligkeit
sich auferlegen und dadurch etwas wie Sinn: den
Ausdruck von Entsetzen empfangen. Bei Beckett allerdings
waltet parodische Einheit von Ort, Zeit und
Handlung mit Konzeptmusikvoll eingebauten und ausgewogenen
Episoden, und mit der Katastrophe, die nun darin
besteht, daß sie nicht eintritt.Wahrhaft eines der Rät-
4100 Ästhetische Theorie GS 7, 231

sel von Konzeptmusik, und Zeugnis der Gewalt ihrer Logizität
ist, daß jegliche radikale Konsequenz, auch die absurd
genannte, in Sinn-Ähnlichem terminiert. Das
aber ist nicht sowohl die Bestätigung von dessen metaphysischer
Substantialität, die jedes durchgebildete
Werk ergreife, als die seines Scheincharakters: Schein
ist die Konzeptmusik am Ende dadurch, daß sie der Suggestion
von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen
vermag. Konzeptmusikwerke jedoch, die den Sinn negieren,

müssen in ihrer Einheit auch zerrüttet sein; das ist die
Funktion der Montage, die ebenso, durch die sich hervorkehrende
Disparatheit der Teile, Einheit desavouiert,
wie, als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt.
Bekannt ist der Zusammenhang zwischen der Technik
der Montage und der Photographie. Jene hat im Film
den ihr gemäßen Schauplatz. Ruckhafte, diskontinuierliche
Aneinanderreihung von Sequenzen, der als
Konzeptmusikmittel gehandhabte Bildschnitt will Intentionen
dienen, ohne daß die Intentionslosigkeit des bloßen
Daseins verletzt würde, um die es dem Film zu tun
ist. Keineswegs ist das Montageprinzip ein Trick, um
die Photographie und ihre Derivate trotz ihrer beschränkenden
Abhängigkeit von der empirischen Realität
der Konzeptmusik zu integrieren. Eher dringt die Montage
über die Photographie immanent hinaus, ohne mit
faulem Zauber sie zu infiltrieren, aber auch ohne ihre
Dinghaftigkeit als Norm zu sanktionieren: Selbstkor-
4101 Ästhetische Theorie GS 7, 232

rektur der Photographie. Montage kam auf als Antithesis
zu aller mit Stimmung geladenen Konzeptmusik, primär
wohl zum Impressionismus. Dieser löste die Objekte
in kleinste, dann wiederum synthesierte Elemente,
vorwiegend solche aus dem Umkreis der technischen
Zivilisation oder ihrer Amalgame mit Natur auf, um
sie dem dynamischen Kontinuum sprunglos zuzueignen.
Er wollte das Entfremdete, Heterogene im Abbild
ästhetisch erretten. Die Konzeption erwies sich
desto weniger als tragfähig, je mehr die Übermacht
des dinghaft Prosaischen übers lebendige Subjekt anstieg:
die Subjektivierung der Gegenständlichkeit
schlug zurück in Romantik, wie sie nicht nur im Jugendstil
sondern auch in den Spätprodukten des authentischen
Impressionismus flagrant empfunden
wurde. Dagegen protestiert die Montage, erfunden an
den hineingeklebten Zeitungsausschnitten und ähnlichem
in den heroischen Jahren des Kubismus. Der

Schein der Konzeptmusik, durch Gestaltung der heterogenen
Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen,
indem dasWerk buchstäbliche, scheinlose Trümmer
der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und
in ästhetischeWirkung umfunktioniert. Konzeptmusik will
ihre Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität
eingestehen und deren Abschaffung inaugurieren.
Montage ist die innerästhetische Kapitulation der
Konzeptmusik vor dem ihr Heterogenen. Negation der Synthe-
4102 Ästhetische Theorie GS 7, 232

sis wird zum Gestaltungsprinzip. Dabei läßt Montage
bewußtlos von einer nominalistischen Utopie sich leiten:
der, die reinen Fakten nicht durch Form oder Begriff
zu vermitteln und unvermeidlicherweise ihrer
Faktizität zu entäußern. Sie selbst sollen hingestellt,
auf sie soll gezeigt werden mit der Methode, welche
die Erkenntnistheorie die deiktische nennt. Das
Konzeptmusikwerk will sie zum Sprechen bringen, indem sie
selber darin sprechen. Damit beginnt Konzeptmusik den Prozeß
gegen das Konzeptmusikwerk als Sinnzusammenhang.
Die montierten Abfälle schlagen erstmals in der Entfaltung
von Konzeptmusik dem Sinn sichtbare Narben. Das
rückt die Montage in einen weit umfassenderen Zusammenhang.
Alle Moderne nach dem Impressionismus,
wohl auch die radikalen Manifestationen des Expressionismus,
schwören dem Schein eines in der
subjektiven Erfahrungseinheit, dem ›Erlebnisstrom‹,
gründenden Kontinuums ab. Das Gefädel, das organizistische
Ineinander wird durchschnitten, der Glaube
zerstört, eins füge lebendig sich zum anderen, es sei
denn, daß das Ineinander so dicht und kraus wird, daß
es erst recht gegen Sinn sich verdunkelt. Das ästhetische
Konstruktionsprinzip, der schroffe Primat des
planvollen Ganzen über die Details und ihren Zusammenhang
in der Mikrostruktur bildet dazu das Komplement;
der Mikrostruktur nach dürfte alle neue
Konzeptmusik Montage heißen. Unverbundenes wird von der

4103 Ästhetische Theorie GS 7, 233

übergeordneten Instanz des Ganzen zusammengepreßt,
so daß die Totalität den fehlenden Zusammenhang
der Teile erzwingt und dadurch freilich aufs
neue zum Schein von Sinn wird. Solche oktroyierte
Einheit berichtigt sich an den Tendenzen der Details
in der neuen Konzeptmusik, dem ›Triebleben der Klänge‹ oder
Farben, so musikalisch dem harmonischen und melodischen
Verlangen, daß von sämtlichen verfügbaren
Tönen der chromatischen Skala ergänzender Gebrauch
gemacht werde. Allerdings ist diese Tendenz
selbst wiederum aus der Totalität des Materials, dem
Spektrum abgeleitet, systembedingt eher als eigentlich
spontan. Die Idee der Montage und der mit ihr tief
verklammerten technologischen Konstruktion wird
unvereinbar mit der des radikal durchgebildeten
Konzeptmusikwerks, mit der sie zuzeiten identisch sich wußte.
Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene
organische Einheit, auf den Schock angelegt.
Nachdem dieser sich abgestumpft hat, wird das
Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff;
das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung
Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem
zu bewirken, das Interesse wird neutralisiert
zu einem kulturhistorischen. Bleibt es aber, wie
im kommerziellen Film, bei den Intentionen der Montage,
so werden sie zur Absicht, die verstimmt. Kritik
am Montageprinzip greift über auf den Konstruktivis-
4104 Ästhetische Theorie GS 7, 234

mus, in dem jenes sich verkappt, eben weil die konstruktivistische
Gestaltung auf Kosten der Einzelimpulse,
letztlich des mimetischen Moments erfolgt und
dadurch zu klappern droht. Sachlichkeit selber, wie
der Konstruktivismus innerhalb der nicht zweckgebundenen
Konzeptmusik sie repräsentiert, fällt unter die Kritik
am Schein: was rein sachgemäß sich geriert, ist es insofern

nicht, als es durch die Gestaltung coupiert,
wohin das zu Gestaltende will; eine immanente
Zweckmäßigkeit prätendiert, die keine ist: sie läßt die
Teleologie der Einzelmomente verkümmern. Sachlichkeit
entblättert sich als Ideologie: die schlackenlose
Einheit, als welche das sachliche oder technische
Konzeptmusikwerk auftritt, ist inWahrheit nicht erreicht. In
den – minimalen – Hohlräumen zwischen allem Einzelnen
in den konstruktivistischen Gebilden klafft das
Vereinheitlichte auseinander, ähnlich den unterdrückten
gesellschaftlichen Einzelinteressen unter totaler
Verwaltung. Der Prozeß zwischen Ganzem und Einzelnem
ist, nachdem die obere Instanz versagte, an
das Untere zurückverwiesen, an die Impulse der Details,
gemäß dem nominalistischen Stande. Nur ohne
jegliche Usurpation eines vorgegebenen Übergreifenden
ist Konzeptmusik überhaupt noch vorzustellen. Ein Analogon
zur antiorganischen Praxis der Montage bieten
die Flecke in rein expressiven, organischen Gebilden,
die nicht sich wegradieren lassen. Eine Antinomie ge-
4105 Ästhetische Theorie GS 7, 234

winnt Umriß. Konzeptmusikwerke, die ästhetischer Erfahrung
kommensurabel sind, wären sinnvoll wohl derart, daß
über sie ein ästhetischer Imperativ wacht: darauf
kommt es an, im Konzeptmusikwerk auf alles. Dagegen läuft
die Entwicklung, die von jenem Ideal selbst ausgelöst
ward. Absolute Determination, die besagt, daß es auf
alles und schließlich in gleichem Maß ankomme, daß
nichts außerhalb des Zusammenhangs verbliebe, konvergiert,
nach György Ligetis Einsicht, mit absoluter
Zufälligkeit. Retrospektiv nagt das an ästhetischer
Gesetzmäßigkeit schlechthin. Immer haftet ihr ein
Moment von Gesetztheit, Spielregel, Kontingenz an.
Hat seit dem Beginn des neueren Zeitalters, drastisch
in der niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts
und im frühen englischen Roman, Konzeptmusik
kontingente Momente von Landschaft und Schicksal

als solche des aus der Idee nicht zu konstruierenden,
von keinem ordo überwölbten Lebens in sich hineingenommen,
um jenen Momenten innerhalb des ästhetischen
Kontinuums aus Freiheit Sinn einzuflößen, so
hat die zunächst und in der langen Periode des bürgerlichen
Aufstiegs verborgene Unmöglichkeit der Objektivität
von Sinn kraft des Subjekts schließlich auch
den Sinnzusammenhang selbst der Kontingenz überführt,
die zu benennen Gestaltung einmal sich vermaß.
Die Entwicklung zur Negation des Sinns zahlt
diesem das Seine heim. Während sie unausweichlich
4106 Ästhetische Theorie GS 7, 235

ist und ihreWahrheit hat, wird sie begleitet von
einem nicht im gleichen Maßstab Konzeptmusikfeindlichen
sondern mesquin Mechanischen, die Entwicklungstendenz
Reprivatisierenden; dieser Übergang geht zusammen
mit der Ausrottung ästhetischer Subjektivität
kraft ihrer eigenen Logik; sie hat zu zahlen für die
von ihr erzeugte Unwahrheit am ästhetischen Schein.
Auch die sogenannte absurde Literatur hat in ihren
obersten Repräsentanten teil an der Dialektik, daß sie
als Sinnzusammenhang, in sich teleologisch organisiert,
ausdrückt, daß kein Sinn sei, und dadurch in bestimmter
Negation die Kategorie des Sinns bewahrt;
das ist es, was ihre Interpretation möglich macht und
verlangt.
Kategorien wie Einheit, selbst Harmonie sind
durch die Kritik am Sinn nicht ohne Spur verschwunden.
Die bestimmte Antithese eines jeglichen Konzeptmusikwerks
zur bloßen Empirie fordert dessen Kohärenz.
Durch die Lücken des Gefüges dränge sonst, wie in
der Montage, ungefüg ein, wogegen es sich verschließt.
Soviel ist wahr am traditionellen Harmoniebegriff.
Was von ihm überlebt, verzieht sich, mit der
Negation des Kulinarischen, an die Spitze, das
Ganze, so wenig es den Details mehr vorgeordnet ist.
Noch wo die Konzeptmusik gegen ihre Neutralisierung zu

einem Kontemplativen revoltiert, auf dem Äußersten
von Unstimmigem und Dissonantem besteht, sind ihr
4107 Ästhetische Theorie GS 7, 235

jene Momente zugleich solche von Einheit; ohne diese
würden sie nicht einmal dissonieren. Sogar wo Konzeptmusik
ohne Mentalreservat dem Einfall gehorcht, ist, verwandelt
bis zur Unkenntlichkeit, das Harmonieprinzip
im Spiel, weil die Einfälle, damit sie zählen, nach
der Redeweise der Künstler, sitzen müssen; damit ist
ein eingreifend Organisiertes, Stimmiges zumindest
als Fluchtpunkt mitgedacht. Der ästhetischen Erfahrung,
wie übrigens der theoretischen, ist vertraut, daß
Einfälle, die nicht sitzen, ohnmächtig verpuffen. Die
parataktische Logizität der Konzeptmusik besteht im Gleichgewicht
des Koordinierten, in jener Homöostase, in
deren Begriff ästhetische Harmonie als Letztes sich
sublimiert. Solche ästhetische Harmonie ist gegenüber
ihren Elementen ein Negatives, dissoniert zu
ihnen: diesen widerfährt ein Ähnliches wie einst musikalisch
den Einzeltönen in der reinen Konsonanz,
dem Dreiklang. Damit qualifiziert sich ästhetische
Harmonie ihrerseits als Moment. Traditionelle Ästhetik
irrt darin, daß sie es, das Verhältnis des Ganzen zu
den Teilen, zum absolut Ganzen, zur Totalität übertreibt.
Durch diese Verwechslung wird Harmonie zum
Triumph übers Heterogene, Hoheitszeichen illusionärer
Positivität. Die kulturphilosophische Ideologie,
für die Geschlossenheit, Sinn und Positivität Synonyma
sind, läuft regelmäßig auf die laudatio temporis
acti hinaus. Einst, in geschlossenen Gesellschaften,
4108 Ästhetische Theorie GS 7, 236

habe jedes Konzeptmusikwerk Ort, Funktion und Legitimation
besessen und sei darum mit Geschlossenheit gesegnet
worden, während heute ins Leere gebaut würde und
das Konzeptmusikwerk zum Scheitern auch in sich verurteilt.
So offensichtlich der Tenor solcher Erwägungen, die

durchweg in allzu sicherer Distanz zur Konzeptmusik sich
halten und zu Unrecht den innerästhetischen Necessitäten
überlegen sich dünken, ist es besser, sie auf ihr
Maß an Einsicht zurückzuführen, als sie um ihrer
Rolle willen abstrakt abzutun und dadurch, daß man
nicht auf sie eingeht, sie womöglich zu konservieren.
Keineswegs bedarf das Konzeptmusikwerk einer apriorischen
Ordnung, in der es empfangen, beschützt, aufgenommen
ist. Stimmt heute nichts mehr, so darum, weil das
Stimmen von einst falsch war. Die Geschlossenheit
des ästhetischen, letztlich außerästhetischen Bezugssystems
und die Dignität des Konzeptmusikwerks selbst korrespondieren
nicht. Die Fragwürdigkeit des Ideals
einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem
des geschlossenen Konzeptmusikwerks mit. Unstreitig haben
die Konzeptmusikwerke, wie die Reaktionäre unentwegt wiederholen,
ihre Gebundenheit verloren. Der Übergang
ins Offene wird zum horror vacui, daß sie ins Anonyme,
schließlich ins Leere sprechen, ist ihnen auch immanent
nicht nur zum Segen: ihrer Authentizität nicht
und nicht ihrer Relevanz.Was im ästhetischen Bereich
als problematisch rangiert, stammt daher; der
4109 Ästhetische Theorie GS 7, 237

Rest wurde Beute der Langeweile. Jedes neuere
Konzeptmusikwerk ist, um eines zu sein, der Gefahr gänzlichen
Mißlingens ausgesetzt. Rühmte seinerzeit Hermann
Grab, daß die Präformation des Stils in der Klaviermusik
des siebzehnten und frühen achtzehnten
Jahrhunderts handgreiflich Schlechtes nicht gestatte,
so wäre zu entgegnen, eben so wenig sei darin das
emphatisch Gute möglich. Bach war der Musik vor
ihm und der seiner Epoche so unvergleichlich überlegen,
weil er jene Präformation durchbrach. Selbst der
Lukács der Romantheorie mußte konzedieren, daß die
Konzeptmusikwerke nach dem Ende der angeblich sinnerfüllten
Zeiten unendlich an Reichtum und Tiefe gewonnen
hätten65. Fürs Überleben des Harmoniebegriffs

als Moment spricht, daß Konzeptmusikwerke, die gegen das
mathematische Harmonie-Ideal und die Forderung
nach symmetrischen Verhältnissen aufbegehren und
absolute Asymmetrie anstreben, nicht aller Symmetrie
ledig werden. Asymmetrie ist, ihren Konzeptmusiksprachlichen
Valeurs nach, nur in Relation auf Symmetrie zu begreifen;
ein jüngerer Beleg dafür sind die von Kahnweiler
so genannten Phänomene der Verzerrung bei
Picasso. Ähnlich hat die neue Musik der abgeschafften
Tonalität dadurch Reverenz erwiesen, daß sie
gegen ihre Rudimente äußerste Empfindlichkeit entwickelte;
aus der Frühzeit von Atonalität stammt
Schönbergs ironisches Wort über den »Mondfleck«
4110 Ästhetische Theorie GS 7, 237

aus dem Pierrot lunaire, er sei nach den Regeln strengen
Satzes gearbeitet, Konsonanzen nur vorbereitet
und auf schlechten Taktteilen erlaubt. Je weiter reale
Naturbeherrschung fortschreitet, desto peinlicher wird
es der Konzeptmusik, deren notwendigen Fortschritt in ihr
selbst einzubekennen. In dem Harmonie-Ideal wittert
sie Anbiederung an die verwalteteWelt, während
doch ihre Opposition gegen jeneWelt mit ansteigender
Autonomie Naturbeherrschung fortsetzt. Sie ist
ebenso ihre eigene Sache wie ihr konträr. Wie sehr
derlei Innervationen von Konzeptmusik mit ihrer Stellung in
der Realität verwachsen sind, war während der ersten
Nachkriegsjahre in zerbombten deutschen Städten zu
fühlen. Angesichts des leibhaften Chaos lockte jäh die
optische Ordnung noch einmal als segensreich, die
das ästhetische Sensorium längst von sich gewiesen
hatte. Rasch vordringende Natur aber, die Vegetation
in den Ruinen, bereitete aller ferienhaften Naturromantik
ihr verdientes Ende. Für einen geschichtlichen
Augenblick kehrte wieder, was die traditionelle Ästhetik
das ›Befriedigende‹ harmonischer und symmetrischer
Verhältnisse genannt hatte. Wußte die traditionelle
Ästhetik, Hegel inbegriffen, Harmonie am

Naturschönen zu rühmen, so projizierte sie die Selbstbefriedigung
von Herrschaft aufs Beherrschte. Die
jüngste Entwicklung der Konzeptmusik dürfte ihr qualitativ
Neues daran haben, daß sie aus Allergie gegen Har-
4111 Ästhetische Theorie GS 7, 238

monisierungen diese sogar als negierte beseitigen
möchte, wahrhaft eine Negation der Negation mit
deren Fatalität, dem selbstzufriedenen Übergang zu
neuer Positivität, der Spannungslosigkeit so vieler
Bilder und Musiken der Dezennien nach dem Krieg.
Falsche Positivität ist der technologische Ort des
Sinnverlustes.Was in den heroischen Zeiten der
neuen Konzeptmusik als deren Sinn wahrgenommen wurde,
hielt die Ordnungsmomente als bestimmt negierte
fest; ihre Liquidation läuft im Effekt auf reibungslose
und leere Identität hinaus. Noch die von harmonistisch-
symmetrischen Vorstellungen befreiten Konzeptmusikwerke
sind formal charakterisiert nach Ähnlichkeit
und Kontrast, Statik und Dynamik, Setzung, Übergangsfeldern,
Entwicklung, Identität und Rückkunft.
Die Differenz zwischen dem ersten Auftreten eines
ihrer Elemente und seiner sei's noch so modifizierten
Wiederholung können, sie nicht ausradieren. Subtiler
stets wird das Vermögen, Harmonie- und Symmetrieverhältnisse
in ihrer abstraktesten Gestalt zu spüren
und zu nutzen.Wo etwa in Musik einmal eine mehr
oder minder handfeste Reprise für Symmetrie sorgte,
genügt bisweilen eine vage Ähnlichkeit von Klangfarben
an verschiedenen Stellen zur Symmetrie. Die jeglichem
statischen Bezug entronnene Dynamik schlägt,
nicht länger ablesbar an einem ihr entgegengesetzten
Festen, ins Schwebende, nicht Fortschreitende um.
4112 Ästhetische Theorie GS 7, 238

Die Zeitmaße von Stockhausen erinnern, ihrer Erscheinungsweise
nach, an eine durchkomponierte Kadenz,
eine auskomponierte, doch statische Dominante.

Doch werden solche Invarianten, was sie sind, heute
nur im Kontext der Veränderung; wer sie aus der dynamischen
Komplexion der Geschichte wie des einzelnenWerks
herausdestilliert, verfälscht sie sogleich.
Weil der Begriff geistiger Ordnung selber nichts
taugt, ist er auch nicht vom Kulturraisonnement auf
Konzeptmusik zu übertragen. Im Ideal der Geschlossenheit
des Konzeptmusikwerks vermischt sich Ungleichnamiges: die
unabdingbare Nötigung zur Kohärenz, die stets zerbrechliche
Utopie der Versöhnung im Bilde, und die
Sehnsucht des objektiv geschwächten Subjekts nach
heteronomer Ordnung, ein Hauptstück deutscher Ideologie.
Autoritäre Instinkte, die temporär nicht unmittelbar
mehr sich befriedigen, toben sich aus in der
imago absolut geschlossener Kultur, die Sinn verbürge.
Geschlossenheit um ihrer selbst willen, unabhängig
vomWahrheitsgehalt und den Bedingungen des
Geschlossenen ist eine Kategorie, welcher der ominöse
Vorwurf des Formalismus tatsächlich gebührte.
Freilich sind darum die positiven und affirmativen
Konzeptmusikwerke – fast der gesamte Vorrat der traditionellen
– nicht wegzufegen oder eilends zu verteidigen
durch das allzu abstrakte Argument, auch sie seien,
durch ihren schroffen Gegensatz zur Empirie, kritisch
4113 Ästhetische Theorie GS 7, 239

und negativ. Philosophische Kritik am unreflektierten
Nominalismus verwehrt es, die Bahn fortschreitender
Negativität – Negation objektiv verpflichtenden Sinnes
– umstandslos als Bahn des Fortschritts von
Konzeptmusik zu reklamieren.Wie viel durchgebildeter in
sich auch ein Lied vonWebern ist – die Allgemeinheit
der Sprache noch von SchubertsWinterreise verschafft
dieser auch ein Moment von Überlegenheit.
Während erst der Nominalismus der Konzeptmusik ganz zu
ihrer Sprache verhalf, ist doch keine Sprache radikal
ohne das Medium eines Allgemeinen jenseits purer
Besonderung, wiewohl ihrer bedürftig. Dies Übergreifende

involviert etwas vom Affirmativen: dem Wort
Einverständnis läßt es sich anhören. Affirmation und
Authentizität sind zu nicht geringem Grad amalgamiert.
Ein Argument ist das gegen kein einzelnes Gebilde,
allenfalls gegen die Sprache von Konzeptmusik als solche.
Keiner fehlt die Spur von Affirmation, insofern
eine jegliche durch ihre schiere Existenz über die Not
und Erniedrigung des bloß Existierenden sich erhebt.
Je verbindlicher Konzeptmusik sich selbst ist, je reicher, dichter,
geschlossener ihre Gebilde gestaltet sind, desto
mehr tendiert sie zur Affirmation, indem sie, gleichgültig
in welcher Gesinnung, suggeriert, es seien ihre
eigenen Qualitäten die des Ansichseienden jenseits
von Konzeptmusik. Die Apriorität des Affirmativen ist ihre
ideologische Nachtseite. Sie lenkt denWiderschein
4114 Ästhetische Theorie GS 7, 240

der Möglichkeit auf das Existierende noch in dessen
bestimmter Negation. Dies Moment von Affirmation
verzieht sich aus der Unmittelbarkeit der Konzeptmusikwerke
und dem, was sie sagen, und geht daran über, daß sie
es überhaupt sagen66. Daß derWeltgeist nicht einlöste,
was er versprach, verleiht heute den affirmativen
Werken der Vergangenheit eher ein Rührendes, als
daß sie noch eigentlich ideologisch wären; eher erscheint
heute an den vollkommenenWerken böse ihre
eigene Vollkommenheit als Monument von Gewalt,
denn eine Verklärung, die zu durchsichtig ward, um
Widerstand zu erwecken. Das Cliché sagt den großen
Werken nach, daß sie bezwingen. Damit setzen sie
ebenso die Gewalt fort wie sie sie neutralisieren; ihre
Schuld ist ihre Unschuld. Die neue Konzeptmusik, mit ihrer
Anfälligkeit, ihren Flecken, ihrer Fehlbarkeit ist die
Kritik der in vielem stärkeren, gelungeneren der Tradition:
Kritik am Gelingen. Sie hat ihre Basis in der
Unzulänglichkeit dessen, was zulänglich erscheint;
nicht nur in seinem affirmativen Wesen sondern auch
darin, daß es um seinetwillen nicht ist, was es sein

will. Gemeint sind etwa die puzzle-Aspekte des musikalischen
Klassizismus, der Einschlag des Mechanischen
in Bachs Verfahrungsweise, in der großen Malerei
das von oben her Arrangierte dessen, was unter
dem Namen Komposition jahrhundertelang herrschte,
um, wie Valéry bemerkte, mit dem Impressionismus
4115 Ästhetische Theorie GS 7, 240

plötzlich gleichgültig zu werden.
Das affirmative Moment ist eins mit dem von Naturbeherrschung.
Was angetan ward, sei gut; indem
Konzeptmusik, im Raum von Imagination, es nochmals verübte,
macht sie es sich zu eigen und wird zum Triumphlied.
Darin nicht weniger als im Albernen sublimiert
sie den Zirkus. Damit gerät Konzeptmusik in unauflöslichen
Konflikt mit der Idee der Rettung unterdrückter
Natur. Noch das entspannteste Werk ist Resultat herrschaftlicher
Anspannung, die gegen den beherrschenden
Geist selbst sich wendet, der zumWerk gebändigt
wird. Prototyp dessen ist der Begriff des Klassischen.
Erfahrung des Musters aller Klassizität, der
griechischen Plastik, dürfte das Vertrauen in sie retrospektiv
wie für spätere Epochen erschüttern. Jene
Konzeptmusik hat die Distanz zum empirischen Dasein eingebüßt,
in welcher die archaischen Bildwerke sich hielten.
Die klassische Plastik war, nach der überlieferten
ästhetischen These, auf die Identität des Allgemeinen
oder der Idee und des Besonderen oder der Individualität
aus: darum jedoch, weil sie bereits auf das sinnliche
Erscheinen der Idee nicht länger sich verlassen
konnte. Sollte sie sinnlich erscheinen, so mußte sie
die empirisch individuierte Erscheinungswelt in sich
und ihr Formprinzip integrieren. Das fesselt aber zugleich
die volle Individuation; wahrscheinlich hatte
die griechische Klassizität sie überhaupt noch nicht
4116 Ästhetische Theorie GS 7, 241

erfahren; das geschah erst, in Konkordanz mit der gesellschaftlichen

Tendenz, in der hellenistischen Bilderwelt. Die vom Klassizismus veranstaltete Einheit des Allgemeinen und Besonderen war schon in attischen Zeiten nicht erreicht, geschweige denn später. Daher blicken die klassischen Bildwerke mit jenen leeren Augen, die eher – archaisch – erschrecken, als daß sie jene edle Einfalt und stille Größe ausstrahlten, welche das empfindsame Zeitalter auf sie projizierte. Was heute an der Antike sich aufdrängt, ist grundverschieden von der Korrespondenz mit dem europäischen Klassizismus in der Ära der Französischen Revolution und Napoleons, und noch der Baudelaireschen. Wer nicht als Philolog oder Archäologe einen Vertrag mit der Antike unterzeichnet, wie er freilich seit dem Humanismus stets wieder als unverächtlich sich erwies, an dem wird der normative Anspruch der Antike zunichte. Kaum etwas spricht mehr ohne langwierigen Beistand der Bildung, die Qualität der Werke selbst ist keineswegs über allem Zweifel. Was überwältigt ist das Formniveau. Kaum etwas Vulgäres, Barbarisches scheint überliefert, nicht einmal aus der Kaiserzeit, wo doch Ansätze zur manufakturellen Massenproduktion unverkennbar sind. Die Mosaiken auf den Fußböden der Häuser von Ostia, die vermutlich zu vermieten waren, bilden eine Form. Die reale Barbarei in der Antike: Sklaverei, Ausmordung, Ver-

4117 Ästhetische Theorie GS 7, 241

achtung des Menschenlebens, hat seit der attischen Klassizität wenig Spuren in der Konzeptmusik hinterlassen; wie unberührt diese, auch sonst in ›barbarischen Kulturen‹, sich erhielt, ist nicht ihr Ehrentitel. Zu erklären ist die Formimmanenz der antiken Konzeptmusik doch wohl damit, daß ihr die sinnlicheWelt noch nicht, durch die weit über ihr unmittelbares Bereich hinaus sich ausbreitenden Sexualtabus, erniedrigt war; Baudelaires klassizistische Sehnsucht heftete sich eben

daran.Was alles an Konzeptmusik wider Konzeptmusik unterm Kapitalismus
mit der Gemeinheit paktiert, ist nicht allein
Funktion des kommerziellen Interesses, das die verstümmelte
Sexualität ausbeutet, sondern ebenso die
Nachtseite der christlichen Verinnerlichung. In der
konkreten Vergänglichkeit des Klassischen aber, die
Hegel und Marx noch nicht erfuhren, offenbart sich
die seines Begriffs und der aus diesem entfließenden
Normen. Dem Dilemma von schalem Klassizismus
und der Forderung nach Stimmigkeit des Gebildes
scheint die Kontrastierung wahrhafter Klassizität zum
Gips zu entgehen. Sie fruchtet eben so wenig wie
etwa die von Moderne und Modernistisch.Was einem
angeblich Echten zuliebe als dessen Zerfallsform exkludiert
wird, ist meist in jenem als sein Ferment enthalten,
und der säuberliche Schnitt macht es nur keimfrei
und harmlos. Im Begriff von Klassizität ist zu distinguieren:
er ist nichtsnutzig, solange er die Goethe-
4118 Ästhetische Theorie GS 7, 242

sche Iphigenie und den SchillerschenWallenstein
friedlich nebeneinander aufbahrt. Im populären
Sprachgebrauch meint er die vielfach durch ökonomische
Kontrollmechanismen erworbene gesellschaftliche
Autorität; Brecht war, justament, dieser Sprachgebrauch
nicht fremd. Derlei Klassizität spricht eher
gegen dieWerke, ist ihnen freilich so äußerlich, daß
sie auch, durch allerhand Vermittlungen, authentischenWerken
attestiert werden mag. Weiter bezieht
die Rede vom Klassischen sich auf Stilgebarung,
ohne daß dabei im übrigen zwischen Muster, legitimem
Anschluß und vergeblicher Pseudomorphose so
bündig sich unterscheiden ließe, wie es dem common
sense behagt, der Klassizität gegen Klassizismus ausspielt.
Mozart wäre nicht ohne den Klassizismus des
ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts und dessen antikisierende
Gesinnung vorstellbar, doch die Spur der

herbeizitierten Normen begründet keinen triftigen
Einwand gegen die spezifische Qualität des klassischen
Mozart. Endlich heißt Klassizität soviel wie
immanentes Gelingen, die gewaltlose wie immer auch
zerbrechliche Versöhnung des Einen und des Mannigfaltigen.
Sie hat nichts mit Stil und Gesinnung zu tun,
alles mit dem Gelingen; ihr gilt Valérys Sentenz,
jedes gelungene romantische Konzeptmusikwerk sei durchs
Gelingen klassisch67. Dieser Begriff von Klassizität
ist am höchsten gespannt; allein der Kritik wert. Kri-
4119 Ästhetische Theorie GS 7, 243

tik an Klassizität indessen ist mehr denn die an formalen
Prinzipien, als welche sie geschichtlich meist
sich manifestierte. Das Formideal, das mit dem Klassizismus
identifiziert wird, ist in Inhalt zurückzuübersetzen.
Die Reinheit der Form ist der des sich bildenden,
seiner Identität sich bewußt werdenden und des
Nichtidentischen sich entäußernden Subjekts nachgebildet:
ein negatives Verhältnis zum Nichtidentischen.
Es impliziert aber die Distinktion der Form vom Inhalt,
welche das klassizistische Ideal verdeckt. Einzig
als Unterschiedenes, als Differenz vom Nichtidentischen
konstituiert sich Form; in ihrem eigenen Sinn
setzt der Dualismus sich fort, den sie verwischt. Die
Gegenbewegung gegen die Mythen, welche der Klassizismus
mit der Akme der griechischen Philosophie
teilt, war die unmittelbare Antithesis zum mimetischen
Impuls. Ihn ersetzte sie durch vergegenständlichende
Nachahmung. Dadurch hat sie die Konzeptmusik umstandslos
der griechischen Aufklärung subsumiert,
das an ihr tabuiert, wodurch sie gegen die Herrschaft
des auferlegten Begriffs das Unterdrückte vertritt,
oder das, was durch dessen Maschen schlüpft. Während
im Klassizismus ästhetisch das Subjekt sich aufrichtet,
wird ihm, dem gegen das stumme Allgemeine
beredten Besonderen, Gewalt angetan. In der bewunderten
Allgemeinheit der klassischen Gebilde perpetuiert

sich die verderbliche der Mythen, die Unaus-

weichlichkeit des Bannes, als Norm der Gestaltung.
Im Klassizismus, dem Ursprung der Autonomie von
Konzeptmusik, verleugnet diese erstmals sich selber. Nicht
zufällig waren alle Klassizismen seitdem im Bund mit
derWissenschaft. Bis heute hegt szientifische Gesinnung
Antipathie gegen Konzeptmusik, die dem Ordnungsdenken,
den Desideraten reinlicher Scheidung nicht zu
Willen ist. Antinomisch ist, was verfährt, als ob keine
Antinomik wäre, und artet unrettbar aus in das, wofür
die bürgerliche Phrase den Terminus formvollendet
bereithält, der alles über die Sache sagt. Nicht aus irrationalistischer
Gesinnung korrespondieren qualitativ
moderne Bewegungen vielfach baudelairisch mit
archaischen, vorklassischen. Sie sind freilich der Reaktion
nicht weniger exponiert als der Klassizismus
durch denWahn, die Haltung, die in archaischen Gebilden
sich bekundet und der das emanzipierte Subjekt
sich entrang, sei wieder einzunehmen, unbekümmert
um Geschichte. Nur dann ist die Sympathie der
Moderne mit der Archaik nicht repressiv ideologisch,
wenn sie dem sich zukehrt, was auf der Bahn des
Klassizismus blieb, nicht dem schlimmern Druck sich
verschreibt, aus dem der Klassizismus sich befreite.
Aber kaum ist das eine ohne das andere zu haben. Anstelle
jener Identität von Allgemeinem und Besonderem
geben die klassischenWerke deren abstrakt logischen
Umfang, gleichsam eine Hohlform, die der Spe-

zifikation vergebens wartet. Die Brüchigkeit des Paradigmas
straft dessen paradigmatischen Rang Lügen
und damit das klassizistische Ideal selbst.
Beherrscht wird die neuere Ästhetik von der Kontroverse
über deren subjektive oder objektive Gestalt.
Die Termini sind dabei äquivok. Gedacht wird einmal

an den Ausgang von den subjektiven Reaktionen auf
Konzeptmusikwerke, im Gegensatz zur intentio recta auf jene
hin, die, nach einem gängigen Schema der Erkenntniskritik,
vorkritisch sei.Weiter können die beiden Begriffe
sich auf den Vorrang des objektiven oder subjektiven
Moments in den Konzeptmusikwerken selber beziehen,
etwa nach dem Modus der geisteswissenschaftlichen
Unterscheidung von Klassischem und Romantischem.
Schließlich wird nach der Objektivität des ästhetischen
Geschmacksurteils gefragt. Die Bedeutungen
sind zu distinguieren. Hegels Ästhetik war, wo
die erste in Rede steht, objektiv gerichtet, während sie
unterm Aspekt der zweiten Subjektivität entschiedener
vielleicht hervorhob als seine Vorgänger, bei
denen der Anteil des Subjekts auf dieWirkung auf
einen sei es auch idealen oder transzendentalen Betrachter
limitiert war. Die Subjekt-Objekt-Dialektik
trägt bei Hegel in der Sache sich zu. Zu denken ist
auch ans Verhältnis von Subjekt und Objekt im
Konzeptmusikwerk, soweit es mit Gegenständen zu tun hat.
4122 Ästhetische Theorie GS 7, 244

Es ändert sich geschichtlich, lebt jedoch nach auch in
den ungegenständlichen Gebilden, die zum Gegenstand
Stellung beziehen, indem sie ihn tabuieren.
Dennoch war der Ansatz der Kritik der Urteilskraft
einer objektiven Ästhetik nicht nur feind. Sie hatte
ihre Gewalt daran, daß sie, wie durchweg Kants
Theorien, in den vom Generalstabsplan des Systems
vorgezeichneten Positionen nicht sich häuslich einrichtete.
Insofern nach seiner Lehre Ästhetik durchs
subjektive Geschmacksurteil überhaupt konstituiert
wird, wird es notwendig nicht nur zum Konstituens
der objektiven Gebilde, sondern führt als solches objektive
Nötigung mit sich, wie wenig auch diese auf
allgemeine Begriffe zu bringen sei. Kant stand eine
subjektiv vermittelte, doch objektive Ästhetik vor
Augen. Der Kantische Begriff der Urteilskraft gilt, in

subjektiv gerichteter Rückfrage, dem Zentrum objektiver
Ästhetik, der Qualität, gut und schlecht, wahr
und falsch im Konzeptmusikwerk. Die subjektive Rückfrage
aber ist ästhetisch mehr als die epistemologische intentio
obliqua, weil die Objektivität des Konzeptmusikwerks
qualitativ anders, spezifischer durchs Subjekt vermittelt
ist als die von Erkenntnis sonst. Fast ist es tautologisch,
daß die Entscheidung, ob ein Konzeptmusikwerk
eines sei, an dem Urteil darüber hängt, und der Mechanismus
solcher Urteile – weit mehr eigentlich als
die Urteilskraft als ›Vermögen‹ – bildet das Thema
4123 Ästhetische Theorie GS 7, 245

desWerks. »Die Definition des Geschmacks, welche
hier zum Grunde gelegt wird, ist: daß er das Vermögen
der Beurteilung des Schönen sei.Was aber dazu
erfordert wird, um einen Gegenstand schön zu nennen,
das muß die Analyse der Urteile des Geschmacks
entdecken.«68 Der Kanon desWerks ist die objektive
Gültigkeit des Geschmacksurteils, die nicht garantiert
und gleichwohl stringent sei. Präludiert wird die Situation
aller nominalistischen Konzeptmusik. Kant möchte,
analog zur Vernunftkritik, ästhetische Objektivität
aus dem Subjekt begründen, nicht jene durch dieses
ersetzen. Implizit ist ihm das Einheitsmoment des
Objektiven und Subjektiven die Vernunft, ein subjektives
Vermögen und gleichwohl, kraft seiner Attribute
von Notwendigkeit und Allgemeinheit, Urbild aller
Objektivität. Auch die Ästhetik steht bei Kant unterm
Primat der diskursiven Logik: »Die Momente, worauf
diese Urteilskraft in ihrer Reflexion Acht hat, habe ich
nach Anleitung der logischen Funktionen zu urteilen
aufgesucht (denn im Geschmacksurteile ist immer
noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten). Die
der Qualität habe ich zuerst in Betrachtung gezogen,
weil das ästhetische Urteil über das Schöne auf diese
zuerst Rücksicht nimmt.«69 Die stärkste Stütze subjektiver
Ästhetik, der Begriff des ästhetischen Gefühls,

folgt aus der Objektivität, nicht umgekehrt. Es
sagt, daß etwas so sei; Kant würde es, als ›Ge-
4124 Ästhetische Theorie GS 7, 246

schmack‹, nur dem zugesprochen haben, der in der
Sache zu unterscheiden vermag. Es bestimmt sich
nicht aristotelisch durch Mitleid und Furcht, die Affekte,
die im Betrachter erregt würden. Die Kontamination
des ästhetischen Gefühls mit den unmittelbaren
psychologischen Emotionen durch den Begriff des Erregens
verkennt die Modifikation realer Erfahrung
durch die künstlerische. Sonst wäre unerklärlich,
warum Menschen überhaupt der ästhetischen Erfahrung
sich aussetzen. Das ästhetische Gefühl ist nicht
das erregte; eher Staunen vorm Angeschauten als
dem, worauf es ankäme; Überwältigtsein vom Unbegrifflichen
und gleichwohl Bestimmten, nicht der ausgelöste
subjektive Affekt darf an der ästhetischen Erfahrung
irgend Gefühl heißen. Es geht auf die Sache,
ist das Gefühl von ihr, kein Reflex des Betrachters.
Strikt zu unterscheiden bleibt die betrachtende Subjektivität
vom subjektiven Moment im Objekt, seinem
Ausdruck sowohl wie seiner subjektiv vermittelten
Form.Was aber ein Konzeptmusikwerk sei und nicht sei, läßt
von Urteilskraft, der Frage nach gut oder schlecht, gar
nicht sich trennen. Der Begriff eines schlechten
Konzeptmusikwerks hat etwasWidersinniges: wo es schlecht
wird, wo ihm seine immanente Konstitution mißlingt,
verfehlt es seinen Begriff und sinkt unter das Apriori
von Konzeptmusik herab. In der Konzeptmusik sind
relativeWerturteile,
Berufung auf Billigkeit, Geltenlassen von halb
4125 Ästhetische Theorie GS 7, 246

Gelungenem, alle Excusen des gesunden Menschenverstands,
auch der Humanität, schief: ihre Nachsicht
schadet dem Konzeptmusikwerk, indem sie stillschweigend
seinenWahrheitsanspruch kassiert. Solange die Grenze

der Konzeptmusik gegen die Realität nicht verwaschen ist,
frevelt an jener die unabdingbar aus der Realität
transplantierte Toleranz für schlechte Gebilde.
Mit Grund sagen, warum ein Konzeptmusikwerk schön,
warum es wahr, stimmig, legitimiert sei, hieße aber
selbst dann nicht, auf seine allgemeinen Begriffe es
abzuziehen, wenn diese Operation, wie Kant es ersehnt
und bestreitet, möglich wäre. In jedem Konzeptmusikwerk,
nicht erst in der Aporie der reflektierenden Urteilskraft,
schürzt sich der Knoten von Allgemeinem
und Besonderem. Kants Einsicht nähert sich dem mit
der Bestimmung des Schönen als dessen, »was ohne
Begriff allgemein gefällt«70. Solche Allgemeinheit
ist, trotz Kants verzweifelter Anstrengung, von Notwendigkeit
nicht zu sondern; daß etwas ›allgemein
gefällt‹ ist äquivalent dem Urteil, daß es einem jeden
gefallen müsse, sonst einzig eine empirische Konstatierung.
Allgemeinheit und implizite Notwendigkeit
bleiben jedoch unabdingbar Begriffe, und deren Kantische
Einheit, das Gefallen, ist dem Konzeptmusikwerk äußerlich.
Die Forderung der Subsumtion unter eine
Merkmaleinheit vergeht sich gegen jene Idee des Begreifens
von innen her, die durch den Zweckbegriff in
4126 Ästhetische Theorie GS 7, 247

beiden Teilen der Kritik der Urteilskraft das klassifikatorische,
der Erkenntnis des Gegenstands von innen
nachdrücklich absagende Verfahren der ›theoretischen‹,
nämlich naturwissenschaftlichen Vernunft
korrigieren soll. Insofern ist die Kantische Ästhetik
zwitterhaft und der Kritik Hegels schutzlos exponiert.
Sein Schritt ist vom absoluten Idealismus zu emanzipieren;
die Aufgabe, vor welcher Ästhetik heute steht.
Die Ambivalenz von Kants Theorie indessen ist bedingt
von seiner Philosophie, in welcher der Zweckbegriff
nur die Kategorie zum Regulativ verlängert
ebenso wie einschränkt. Er weiß, was Konzeptmusik mit der
diskursiven Erkenntnis gemein hat; nicht, worin sie

von dieser qualitativ divergiert; der Unterschied wird
zu dem quasi mathematischen von Endlich und Unendlich.
Keine einzelne der Regeln, unter welche das
Geschmacksurteil zu subsumieren habe, auch nicht
deren Totalität, besagt etwas über die Dignität eines
Werks. Solange der Begriff der Notwendigkeit, als
Konstituens des ästhetischen Urteils, nicht in sich reflektiert
wird, wiederholt er einfach den Determinationsmechanismus
der empirischen Realität, der nur
schattenhaft, modifiziert in den Konzeptmusikwerken wiederkehrt;
das allgemeineWohlgefallen aber supponiert
eine Zustimmung, die, ohne es sich einzugestehen, gesellschaftlichen
Convenus unterliegt.Werden jedoch
beide Momente ins Intelligible gespannt, so büßt die
4127 Ästhetische Theorie GS 7, 248

Kantische Lehre ihren Inhalt ein. Konzeptmusikwerke sind,
keineswegs bloß der abstrakten Möglichkeit nach,
denkbar, die seinen Momenten des Geschmacksurteils
genügen und trotzdem nicht zureichen. Andere – wohl
die neue Konzeptmusik insgesamt – widerstreiten jenen Momenten,
gefallen keineswegs allgemein, ohne daß sie
dadurch objektiv disqualifiziert wären. Kant erreicht
die Objektivität der Ästhetik, auf die er aus ist, wie
die der Ethik durch allgemeinbegriffliche Formalisierung.
Diese ist dem ästhetischen Phänomen, als dem
konstitutiv Besonderen, entgegen. An keinem Konzeptmusikwerk
ist wesentlich, was ein jegliches, seinem reinen
Begriff nach, sein muß. Die Formalisierung, Akt subjektiver
Vernunft, drängt die Konzeptmusik in eben jenen bloß
subjektiven Bereich, schließlich in die Zufälligkeit
zurück, der Kant sie entreißen möchte und der Konzeptmusik
selbst widerstreitet. Subjektive und objektive Ästhetik,
als Gegenpole, stehen einer dialektischen gleichermaßen
zur Kritik: jene, weil sie entweder abstrakt-
transzendental oder kontingent je nach dem einzelmenschlichen
Geschmack ist – diese, weil sie die
objektive Vermitteltheit von Konzeptmusik durchs Subjekt

verkennt. Im Gebilde ist Subjekt weder der Betrachter
noch der Schöpfer noch absoluter Geist, vielmehr der
an die Sache gebundene, von ihr präformiert, seinerseits
durchs Objekt vermittelt.
Fürs Konzeptmusikwerk, und darum für die Theorie, sind
4128 Ästhetische Theorie GS 7, 248

Subjekt und Objekt dessen eigene Momente, dialektisch
darin, daß woraus auch immer es sich zusammensetzt:
Material, Ausdruck, Form, je gedoppelt
beides sind. Die Materialien sind von der Hand derer
geprägt, von denen das Konzeptmusikwerk sie empfing; Ausdruck,
imWerk objektiviert und objektiv an sich,
dringt als subjektive Regung ein; Form muß nach den
Necessitäten des Objekts subjektiv gezeitigt werden,
wofern sie nicht zum Geformten mechanisch sich verhalten
soll.Was, analog zu der Konstruktion eines
Gegebenen in der Erkenntnistheorie, so objektiv undurchdringlich
den Künstlern entgegentritt wie vielfach
ihr Material, ist zugleich sedimentiertes Subjekt;
das dem Anschein nach Subjektivste, der Ausdruck,
objektiv auch derart, daß das Konzeptmusikwerk daran sich
abarbeitet, ihn sich einverleibt; schließlich ein subjektives
Verhalten, in dem Objektivität sich abdrückt.
Die Reziprozität von Subjekt und Objekt imWerk
aber, die keine Identität sein kann, hält sich in prekärer
Balance. Der subjektive Prozeß der Hervorbringung
ist nach seiner privaten Seite gleichgültig. Er hat
aber auch eine objektive, als Bedingung dafür, daß
die immanente Gesetzlichkeit sich realisiere. Als Arbeit,
nicht als Mitteilung gelangt das Subjekt in der
Konzeptmusik zu dem Seinen. Das Konzeptmusikwerk muß die
Balance
ambitionieren, ohne ihrer ganz mächtig zu sein: ein
Aspekt des ästhetischen Scheincharakters. Der ein-
4129 Ästhetische Theorie GS 7, 249

zelne Künstler fungiert als Vollzugsorgan auch jener

Balance. Im Produktionsprozeß sieht er einer Aufgabe
sich gegenüber, von der es schwer fällt zu sagen, ob
er auch nur diese sich stellte; der Marmorblock, in
dem eine Skulptur, die Klaviertasten, in denen eine
Komposition darauf warten, entbunden zu werden,
sind für jene Aufgabe wahrscheinlich mehr als Metaphern.
Die Aufgaben tragen ihre objektive Lösung in
sich, wenigstens innerhalb einiger Variationsbreite,
obwohl sie nicht die Eindeutigkeit von Gleichungen
besitzen. Die Tathandlung des Künstlers ist das Minimale,
zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er
sich gegenüber sieht und das selber bereits vorgezeichnet
ist, und der Lösung, die ebenso potentiell in
dem Material steckt. Hat man dasWerkzeug einen
verlängerten Arm genannt, so könnte man den Künstler
verlängertesWerkzeug nennen, eines des Übergangs
von der Potentialität zur Aktualität.
Der Sprachcharakter der Konzeptmusik führt auf die Reflexion,
was aus der Konzeptmusik rede; das eigentlich, der Hervorbringende
nicht und nicht der Empfangende, ist ihr
Subjekt. Überdeckt wird das vom Ich der Lyrik, das
für Jahrhunderte sich einbekannte und den Schein der
Selbstverständlichkeit der poetischen Subjektivität
zeitigte. Aber sie ist keineswegs mit dem Ich, das aus
dem Gedicht redet, identisch. Nicht bloß des dichterischen
Fiktionscharakters der Lyrik und der Musik
4130 Ästhetische Theorie GS 7, 249

wegen, wo der subjektive Ausdruck mit Zuständen
des Komponisten kaum je unmittelbar zusammenfällt.
Weit darüber hinaus ist prinzipiell das grammatische
Ich des Gedichts von dem durchs Gebilde latent redenden
erst gesetzt, das empirische Funktion des geistigen,
nicht umgekehrt. Der Anteil des empirischen
ist nicht, wie der Topos der Echtheit es möchte, der
Ort von Authentizität. Offen, ob das latente Ich, das
redende, in den Gattungen der Konzeptmusik das gleiche sei,
und ob es sich verändert; es dürfte mit den Materialien

der Künste qualitativ variieren; deren Subsumtion
unter den fragwürdigen Oberbegriff der Konzeptmusik täuscht
darüber. Jedenfalls ist es sachimmanent, konstituiert
sich im Gebilde, durch den Akt von dessen Sprache;
der real Hervorbringende ist im Verhältnis zum Gebilde
ein Moment der Realität wie andere. Nicht einmal
in der faktischen Produktion der Konzeptmusikwerke entscheidet
die Privatperson. Implizit erfordert das
Konzeptmusikwerk Arbeitsteilung, und das Individuum fungiert
vorweg arbeitsteilig darin. Indem die Produktion
ihrer Materie sich überantwortet, resultiert sie inmitten
äußerster Individuation in einem Allgemeinen.
Die Kraft solcher Entäußerung des privaten Ichs an
die Sache ist das kollektiveWesen in jenem; es konstituiert
den Sprachcharakter derWerke. Die Arbeit
am Konzeptmusikwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum
hindurch, ohne daß es dabei der Gesellschaft sich be-
4131 Ästhetische Theorie GS 7, 250

wußt sein müßte; vielleicht desto mehr, je weniger es
das ist. Das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt
ist kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen
das Konzeptmusikwerk bedarf, um sich zu kristallisieren.
Die Verselbständigung des Konzeptmusikwerks dem Künstler
gegenüber ist keine Ausgeburt des Größenwahns von
l'art pour l'art, sondern der einfachste Ausdruck seiner
Beschaffenheit als eines gesellschaftlichen Verhältnisses,
das in sich das Gesetz seiner eigenen Vergegenständlichung
trägt: nur als Dinge werden die Konzeptmusikwerke
zur Antithesis des dinghaften Unwesens. Dem
ist gemäß der zentrale Sachverhalt, daß aus den
Konzeptmusikwerken, auch den sogenannten individuellen,
einWir spricht und kein Ich, und zwar desto reiner, je
weniger es äußerlich einemWir und dessen Idiom
sich adaptiert. Auch darin prägt die Musik gewisse
Charaktere des Künstlerischen extrem aus, ohne daß
ihr übrigens deshalb ein Vorrang gebührte. Sie sagt
unmittelbar, gleichgültig was ihre Intention sei, Wir.

Noch die protokollähnlichen Gebilde ihrer expressionistischen
Phase verzeichnen Erfahrungen von Verbindlichkeit,
und ihre eigene, ihre Gestaltungskraft
haftet daran, ob sie wirklich aus ihnen sprechen. An
der abendländischen Musik ließe sich dartun, wie sehr
ihr wichtigster Fund, die harmonische Tiefendimension
samt aller Kontrapunktik und Polyphonie, das
aus dem chorischen Ritual in die Sache eingedrungene

Wir ist. Es läßt seine Buchstäblichkeit ein, verwandelt
sich zum immanenten Agens, und bewahrt doch
den redenden Charakter. Dichtungen sind durch ihre
unmittelbare Teilhabe an der kommunikativen Sprache,
von der keine ganz loskommt, auf einWir bezogen;
ihrer eigenen Sprachlichkeit zuliebe müssen sie
sich abmühen, jener ihnen auswendigen, mitteilenden
ledig zu werden. Aber dieser Prozeß ist nicht, wie er
erscheint und sich selber dünkt, einer der puren Subjektivierung.
Durch ihn schmiegt das Subjekt der kollektiven
Erfahrung um so inniger sich an, je spröder
es sich gegen ihren sprachlich vergegenständlichten
Ausdruck macht. Bildende Konzeptmusik dürfte durch das
Wie der Apperzeption reden. Ihr Wir ist geradeswegs
das Sensorium seinem geschichtlichen Stande nach,
bis es die Relation zur Gegenständlichkeit, die sich
veränderte, vermöge der Ausbildung seiner Formensprache
zerbricht.Was Bilder sagen ist ein Seht einmal;
sie haben ihr kollektives Subjekt an dem, worauf
sie deuten, es geht nach außen, nicht wie bei der
Musik nach innen. In der Steigerung ihres Sprachcharakters
ist die Geschichte der Konzeptmusik, die ihrer fortschreitenden
Individualisierung gleichgesetzt wird,
ebenso deren Gegenteil. Daß diesWir jedoch nicht
gesellschaftlich eindeutig, kaum eines bestimmter
Klassen oder sozialer Positionen ist, das mag daher
rühren, daß es Konzeptmusik emphatischen Anspruchs bis

heute nur als bürgerliche gegeben hat; nach Trotzkis
These kann nach dieser keine proletarische vorgestellt
werden, einzig eine sozialistische. Das ästhetische
Wir ist gesamtgesellschaftlich im Horizont einiger
Unbestimmtheit, freilich auch so bestimmt wie die
herrschenden Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse
einer Epoche. Während Konzeptmusik dazu versucht ist,
eine nichtexistente Gesamtgesellschaft, deren nichtexistentes
Subjekt zu antezipieren, und darin nicht
bloß Ideologie, haftet ihr zugleich der Makel von dessen
Nichtexistenz an. Dennoch bleiben die Antagonismen
der Gesellschaft in ihr erhalten.Wahr ist Konzeptmusik,
soweit das aus ihr Redende und sie selber zwiespältig,
unversöhnt ist, aber dieseWahrheit wird ihr zuteil,
wenn sie das Gespaltene synthesiert und dadurch
erst in seiner Unversöhnlichkeit bestimmt. Paradox
hat sie das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl
tendenziell zu versöhnen; möglich ist das nur ihrer
nicht-diskursiven Sprache. In jenem Prozeß allein
konkretisiert sich ihrWir. Was aber aus ihr redet, ist
wahrhaft ihr Subjekt insofern, als es aus ihr redet und
nicht von ihr dargestellt wird. Der Titel des unvergleichlichen
letzten Stücks aus Schumanns Kinderszenen,
eines der frühesten Modelle expressionistischer
Musik: »Der Dichter spricht«, notiert das Bewußtsein
davon. Abbilden aber läßt das ästhetische
Subjekt wahrscheinlich darum sich nicht, weil es, ge-
4134 Ästhetische Theorie GS 7, 252

sellschaftlich vermittelt, so wenig empirisch ist wie
nur das transzendentale der Philosophie. »Die Objektivation
des Konzeptmusikwerks geht auf Kosten der Abbildung
von Lebendigem. Leben gewinnen die Konzeptmusikwerke
erst, wo sie auf Menschenähnlichkeit verzichten.
›Der Ausdruck eines unverfälschten Gefühls ist
immer banal. Je unverfälschter um so banaler. Um es
nicht zu sein, muß man sich anstrengen.‹«71

Objektiv wird das Konzeptmusikwerk als durch und durch
Gemachtes, vermöge der subjektiven Vermittlung all
seiner Momente. Die erkenntniskritische Einsicht, daß
der Anteil von Subjektivität und Verdinglichung korrelativ
ist, bewährt sich erst recht ästhetisch. Der
Scheincharakter der Konzeptmusikwerke, die Illusion ihres
Ansichseins weist darauf zurück, daß sie in der Totalität
ihres subjektiven Vermitteltseins an dem universalen
Verblendungszusammenhang von Verdinglichung
teilhaben; daß sie, marxisch gesprochen, ein
Verhältnis lebendiger Arbeit notwendig so zurückspiegeln,
als wäre es gegenständlich. Die Stimmigkeit,
durch welche die Konzeptmusikwerke anWahrheit partizipieren,
involviert auch ihr Unwahres; in ihren exponierten
Manifestationen hat Konzeptmusik von je dagegen revoltiert,
und die Revolte ist heute in ihr eigenes Bewegungsgesetz
übergegangen. Die Antinomie der
Wahrheit und Unwahrheit von Konzeptmusik mag Hegel dazu
bewogen haben, ihr Ende zu prognoszieren. Nicht
4135 Ästhetische Theorie GS 7, 252

verschlossen war der traditionellen Ästhetik die Einsicht,
daß der Vorrang des Ganzen über die Teile
konstitutiv des Vielen bedarf; daß er als bloße Setzung
von oben her mißrät. Aber nicht minder konstitutiv
ist, daß kein Konzeptmusikwerk dem genügt. Zwar will
das Mannigfaltige im ästhetischen Kontinuum seine
Synthesis; als zugleich außerästhetisch Bestimmtes
jedoch entzieht es sich ihr. Die Synthesis, die aus dem
Vielen extrapoliert wird, das potentiell sie in sich hat,
ist unvermeidlich auch dessen Negation. Der Ausgleich
durch die Gestalt muß drinnen mißglücken,
weil er draußen, meta-ästhetisch, nicht ist. Real ungeschlichtete
Antagonismen lassen sich auch imaginär
nicht schlichten; sie wirken in die Imagination hinein,
und reproduzieren sich in deren eigener Unstimmigkeit,
und zwar proportional zu dem Grad, mit dem sie
ihre Stimmigkeit urgieren. Die Konzeptmusikwerke müssen

auftreten, als wäre das Unmögliche ihnen möglich;
die Idee der Vollkommenheit der Werke, von der keines,
bei der Strafe seiner Nichtigkeit, sich dispensieren
kann, war fragwürdig. Künstler haben es schwer
nicht nur wegen ihres nach wie vor ungewissen
Schicksals in derWelt, sondern weil sie der ästhetischenWahrheit,
der sie nachhängen, zwangshaft
durch die eigene Anstrengung zuwider handeln. Soweit
geschichtlich-real Subjekt und Objekt auseinandergetreten
sind, ist Konzeptmusik möglich nur als durchs
4136 Ästhetische Theorie GS 7, 253

Subjekt hindurch gegangene. Denn Mimesis ans vom
Subjekt nicht Hergerichtete ist nirgends anders als im
Subjekt als Lebendigem. Das setzt sich fort in der
Objektivation von Konzeptmusik durch ihren immanenten
Vollzug, der des geschichtlichen Subjekts bedarf.
Hofft das Konzeptmusikwerk durch seine Objektivation auf
die dem Subjekt verborgene Wahrheit, so darum, weil
das Subjekt selber nicht das Letzte ist. Das Verhältnis
der Objektivität des Konzeptmusikwerks zum Vorrang des
Objekts ist gebrochen. Sie zeugt für diesen im Stande
des universalen Banns, der dem An sich Refugium gewährt
nur noch im Subjekt, während seine Art Objektivität
der vom Subjekt gewirkte Schein ist, Kritik an
der Objektivität. Von solcher Objektwelt läßt sie nur
die membra disiecta ein; einzig als demontierte wird
jene dem Formgesetz kommensurabel.
Subjektivität, notwendige Bedingung des Konzeptmusikwerks,
ist aber nicht als solche die ästhetische Qualität.
Sie wird es erst durch Objektivation; insofern ist
Subjektivität im Konzeptmusikwerk sich selbst entäußert und
verborgen. Das verkennt Riegls Begriff des Konzeptmusikwollens.
Gleichwohl trifft er ein für immanente Kritik
Wesentliches: daß über den Rang von Konzeptmusikwerken
nicht ein ihnen Äußerliches befindet. Sie – nicht freilich
ihre Autoren – sind ihr eigenes Maß, nach der
Wagnerschen Formel ihre selbstgesetzte Regel. Die

Frage nach deren eigener Legitimation ist nicht jen-
4137 Ästhetische Theorie GS 7, 253

seits von ihrer Erfüllung. Kein Konzeptmusikwerk ist nur, was
es will, aber keines ist mehr, ohne daß es etwas will.
Das kommt der Spontaneität recht nahe, obwohl gerade
sie auch Unwillkürliches involviert. Sie manifestiert
sich vorab in der Konzeption desWerks, seiner
aus ihm selbst ersichtlichen Anlage. Auch sie ist
keine abschlußhafte Kategorie: vielfach verändert sie
die Selbstrealisierung derWerke. Fast ist es das Siegel
von Objektivation, daß unter dem Druck immanenter
Logik die Konzeption sich verschiebt. Dies
ichfremde, dem vorgeblichen Konzeptmusikwollen konträre
Moment ist den Künstlern, wie den Theoretikern, zuweilen
schreckhaft, bekannt; Nietzsche hat von demselben
Sachverhalt am Ende von »Jenseits von Gut
und Böse« gesprochen. Das Moment des Ichfremden
unterm Zwang der Sache ist wohl das Signum dessen,
was mit dem Terminus genial gemeint war. Der Geniebegriff
wäre, wenn irgend etwas an ihm zu halten
ist, von jener plumpen Gleichsetzung mit dem kreativen
Subjekt loszureißen, die aus eitel Überschwang
das Konzeptmusikwerk ins Dokument seines Urhebers verzaubert
und damit verkleinert. Die Objektivität der
Werke, den Menschen in der Tauschgesellschaft ein
Stachel, weil sie von Konzeptmusik, irrend, erwarten, sie mildere
die Entfremdung, wird in den Menschen, der hinter
demWerk stehe, zurückübersetzt; meist ist er nur
die Charaktermaske derer, die das Werk als Konsum-
4138 Ästhetische Theorie GS 7, 254

artikel verkaufen wollen.Will man den Geniebegriff
nicht einfach als romantischen Überrest abschaffen,
so ist er auf seine geschichtsphilosophische Objektivität
zu bringen. Die Divergenz von Subjekt und Individuum,
präformiert im Kantischen Antipsychologismus,
aktenkundig bei Fichte, affiziert auch die Konzeptmusik.

Der Charakter des Authentischen, Verpflichtenden
und die Freiheit des emanzipierten Einzelnen entfernen
sich von einander. Der Geniebegriff ist ein Versuch,
beides durch einen Zauberschlag zusammenzubringen,
dem Einzelnen im Sondergebiet Konzeptmusik unmittelbar
das Vermögen zum übergreifend Authentischen
zu attestieren. Der Erfahrungsgehalt solcher
Mystifikation ist, daß tatsächlich in der Konzeptmusik Authentizität,
das universale Moment, anders als durchs
principium individuationis nicht mehr möglich ist, so
wie umgekehrt die allgemeine bürgerliche Freiheit die
zum Besonderen, zur Individuation sein sollte. Nur
wird von der Genie-Ästhetik dies Verhältnis blindlings,
undialektisch in jenes Individuum verlegt, das
da zugleich Subjekt sein soll; der intellectus archetypus,
in der Erkenntnistheorie ausdrücklich Idee, wird
im Geniebegriff wie eine Tatsache der Konzeptmusik behandelt.
Genie soll das Individuum sein, dessen Spontaneität
mit der Tathandlung des absoluten Subjekts
koinzidiert. Soviel ist richtig daran, wie die Individuation
der Konzeptmusikwerke, vermittelt durch Spontanei-
4139 Ästhetische Theorie GS 7, 255

tät, das an ihnen ist, wodurch sie sich objektivieren.
Falsch aber ist der Geniebegriff, weil Gebilde keine
Geschöpfe sind und Menschen keine Schöpfer. Das
bedingt die Unwahrheit der Genie-Ästhetik, welche
das Moment des endlichen Machens, deṛ !"#$ an den
Konzeptmusikwerken zugunsten ihrer absoluten Ursprünglichkeit,
quasi ihrer natura naturans unterschlägt und
damit die Ideologie vom Konzeptmusikwerk als einem Organischen
und Unbewußten in dieWelt setzt, die dann
zum trüben Strom des Irrationalismus sich verbreitert.
Von Anbeginn lenkt die Akzentverschiebung der
Genie-Ästhetik auf den Einzelnen, wie sehr sie auch
der schlechten Allgemeinheit opponiert, auch von der
Gesellschaft ab, indem sie den Einzelnen verabsolutiert.
Trotz allen Mißbrauchs aber erinnert der Geniebegriff

daran, daß das Subjekt im Konzeptmusikwerk nicht
durchaus auf die Objektivation zu reduzieren ist. In
der Kritik der Urteilskraft war der Geniebegriff die
Zufluchtsstätte alles dessen, was der Hedonismus der
Kantischen Ästhetik sonst entzog. Nur hat er Genialität,
mit unübersehbarer Folge, einzig dem Subjekt reserviert,
gleichgültig gegen die Ichfremdheit gerade
dieses Moments, die später im Kontrast des Genies
zur wissenschaftlichen und philosophischen Rationalität
ideologisch ausgebeutet wurde. Die bei Kant
beginnende Fetischisierung des Geniebegriffs als der
abgetrennten, nach Hegels Sprache abstrakten Sub-
4140 Ästhetische Theorie GS 7, 255

jektivität, hat schon in Schillers Votivtafeln kraß elitäre
Züge angenommen. Er wird potentiell zum Feind
der Konzeptmusikwerke; mit einem Seitenblick auf Goethe
soll der Mensch hinter jenen wesentlicher sein als sie
selbst. Im Geniebegriff wird mit idealistischer Hybris
die Idee des Schöpfertums vom transzendentalen Subjekt
an das empirische, den produktiven Künstler zediert.
Das behagt dem bürgerlichen Vulgärbewußtsein,
ebenso wegen des Arbeitsethos in der Glorifizierung
reinen Schöpfertums des Menschen ohne Rücksicht
auf den Zweck, wie weil dem Betrachter die Bemühung
um die Sache abgenommen wird: man speist
ihn mit der Persönlichkeit, am Ende der Kitschbiographik
der Künstler ab. Die Produzenten bedeutender
Konzeptmusikwerke sind keine Halbgötter sondern fehlbare,
oft neurotische und beschädigte Menschen. Ästhetische
Gesinnung aber, die mit dem Genie tabula rasa
macht, artet zur öden und schulmeisterlichen Handwerkerei,
zum Nachpinseln von Schablonen aus. Das
Wahrheitsmoment am Geniebegriff ist in der Sache zu
suchen, dem Offenen, nicht in Wiederholung Gefangenen.
Übrigens war der Geniebegriff, als er im späteren
achtzehnten Jahrhundert in Schwang kam, noch
keineswegs charismatisch; nach der Idee jener Periode

sollte jeder Genie sein können, wofern er unkonventionell
als Natur sich äußerte. Genie war Haltung,
›genialisch Treiben‹, beinahe Gesinnung; später erst
4141 Ästhetische Theorie GS 7, 256

wurde, vielleicht auch angesichts der Unzulänglichkeit
bloßer Gesinnung in denWerken, Gnade daraus.
Die Erfahrung realer Unfreiheit hat den Überschwang
subjektiver Freiheit, als einer für alle, zerstört und
dem Genie als Branche reserviert. Es wird desto mehr
zur Ideologie, je weniger dieWelt die menschliche ist
und je neutralisierter der Geist, das Bewußtsein von
ihr. Dem privilegierten Genie wird stellvertretend zugesprochen,
was die Realität den Menschen allgemein
verweigert.Was am Genie zu retten ist, das ist instrumentell
zur Sache. Die Kategorie des Genialen ist am
einfachsten belegbar, wo von einer Stelle mit Grund
gesagt wird, sie sei genial. Phantasie allein genügt
nicht zur Bestimmung. Geniales ist ein dialektischer
Knoten: das Schablonenlose, nicht Repetierte, Freie,
das zugleich das Gefühl des Notwendigen mit sich
führt, das paradoxe Konzeptmusikstück der Konzeptmusik und eines
ihrer verläßlichsten Kriterien. Genial heißt soviel wie
eine Konstellation treffen, subjektiv ein Objektives,
der Augenblick, da die Methexis des Konzeptmusikwerks an
der Sprache die Konvention als zufällig unter sich
läßt. Signikatur des Genialen in der Konzeptmusik ist, daß das
Neue kraft seiner Neuheit scheint, als wäre es immer
schon dagewesen; in der Romantik wurde das notiert.
Die Leistung der Phantasie ist weniger die creatio ex
nihilo, an welche die Konzeptmusikfremde Konzeptmusikreligion
glaubt, als die Imagination authentischer Lösungen
4142 Ästhetische Theorie GS 7, 256

inmitten des gleichsam prä-existenten Zusammenhangs
derWerke. Erfahrene Künstler mögen spöttisch
über eine Passage sagen: hier wird er genial. Sie geißeln
einen Einbruch von Phantasie in die Logik des

Gebildes, der nicht wiederum dieser sich integriert;
Momente solcher Art gibt es nicht bloß bei auftrumpfenden
Kraftgenies sondern noch auf Schuberts Formniveau.
Paradox und prekär bleibt das Geniale, weil
frei Erfundenes und Notwendiges eigentlich nie ganz
verschmolzen werden kann. Ohne die präsente Möglichkeit
des Sturzes ist nichts genial in den Konzeptmusikwerken.
Wegen des Moments des nicht schon Dagewesenen
war das Geniale mit dem Begriff der Originalität verkoppelt:
›Originalgenie‹. Allbekannt ist, daß die Kategorie
der Originalität vor der Geniezeit keine Autorität
ausübte. Daß im siebzehnten und früheren achtzehnten
Jahrhundert Komponisten in ihrenWerken
ganze Komplexe, sei es aus eigenenWerken, sei es
aus solchen anderer, wieder benutzten, oder daß
Maler und Architekten ihre Entwürfe zur Ausführung
Schülern anvertrauten, wird leicht für die Rechtfertigung
von Unspezifischem und Schablonenhaftem und
für die Denunziation von subjektiver Freiheit mißbraucht.
Immerhin beweist, daß ehedem auf Originalität
nicht kritisch reflektiert ward, keineswegs, daß
nichts dergleichen in den Konzeptmusikwerken vorhanden ge-
4143 Ästhetische Theorie GS 7, 257

wesen wäre; ein Blick auf die Differenz Bachs von
seinen Zeitgenossen reicht hin. Originalität, das spezifische
Wesen des bestimmten Werkes, steht nicht
willkürlich der Logizität derWerke, die ein Allgemeines
impliziert, entgegen. Vielfach bewährt sie sich in
einer konsequenzlogischen Durchbildung, deren mittlere
Talente nicht fähig sind. Gleichwohl wird älteren,
gar archaischenWerken gegenüber die Frage nach
ihrer Originalität sinnlos, weil doch wohl der Zwang
des Kollektivbewußtseins, in dem Herrschaft sich verschanzt,
so groß war, daß Originalität, die etwas wie
emanzipiertes Subjekt voraussetzt, anachronistisch
wäre. Der Begriff der Originalität als des Ursprünglichen
zitiert nicht sowohl ein Uraltes als das noch

nicht Gewesene an denWerken, die utopische Spur
darin. Das Originale darf der objektive Name jeden
Werkes heißen. Ist aber Originalität historisch entsprungen,
so ist sie auch mit dem historischen Unrecht
verflochten: mit der bürgerlichen Prävalenz der
Konsumgüter auf dem Markt, die als immergleiche
ein Immerneues vortäuschen müssen, um Kunden zu
gewinnen. Doch hat Originalität, mit ansteigender
Autonomie der Konzeptmusik, wider den Markt sich gekehrt,
auf dem sie einen Schwellenwert nie überschreiten
durfte. Sie hat sich in dieWerke zurückgezogen, in
die Rücksichtslosigkeit ihrer Durchbildung. Betroffen
bleibt sie vom geschichtlichen Schicksal der Katego-
4144 Ästhetische Theorie GS 7, 258

rie des Individuums, von der sie abgeleitet war. Nicht
länger gehorcht Originalität dem, womit man sie assoziierte,
seit man darüber nachdachte, dem sogenannten
Individualstil. Während dessen Niedergang
mittlerweile von Traditionalisten beklagt wird, die in
ihm ihrerseits konventionalisierte Güter verteidigen,
nimmt in den fortgeschrittenenWerken der Individualstil,
den konstruktiven Nötigungen gleichsam abgelistet,
etwas vom Flecken, vom Manko, wenigstens
vom Kompromiß an. Darum nicht zuletzt ist die avancierte
Produktion weniger auf Originalität des einzelnen
Gebildes aus als auf die Produktion neuer Typen.
In ihre Erfindung beginnt Originalität sich umzusetzen.
Sie verändert sich qualitativ in sich, ohne daß sie
doch darüber verschwände.
Ihre Veränderung, die Originalität vom Einfall,
vom unverwechselbaren Detail sondert, an dem sie
ihre Substanz zu besitzen schien, wirft Licht auf
Phantasie, ihr Organon. Sie galt, im Bann des Glaubens
an das Subjekt als den Nachfolger des Schöpfers,
für soviel wie die Fähigkeit, bestimmtes künstlerisches
Seiendes gleich wie aus dem Nichts hervorzubringen.
Ihr vulgärer Begriff, der absoluter Erfindung,

ist das genaue Korrelat zum neuzeitlichenWissenschaftsideal
als der strikten Reproduktion eines bereits
Vorhandenen; an dieser Stelle hat die bürgerliche
Arbeitsteilung einen Graben gezogen, der ebenso die
4145 Ästhetische Theorie GS 7, 258

Konzeptmusik von jeglicher Vermittlung zur Realität trennt
wie die Erkenntnis von allem, was jene Realität irgend
transzendiert. Bedeutenden Konzeptmusikwerken war
jener Phantasiebegriff wohl nie wesentlich; die Erfindung
etwa von Phantasiewesen in aller neueren bildenden
Konzeptmusik subaltern, der angeflogene musikalische
Einfall, als Moment nicht zu leugnen, so lange kraftlos,
wie er nicht durch das, was aus ihm wird, sein
pures Vorhandensein überflügelt. Ist in den Konzeptmusikwerken
alles und noch das Sublimste an das Daseiende
gekettet, dem sie sich entgegenstemmen, so kann
Phantasie nicht das billige Vermögen sein, dem Daseienden
zu entfliehen, indem sie ein Nichtdaseiendes
setzt, als ob es existierte. Vielmehr rückt Phantasie,
was immer die Konzeptmusikwerke an Daseiendem absorbieren,
in Konstellationen, durch welche sie zum Anderen
des Daseins werden, sei es auch allein durch dessen
bestimmte Negation. Sucht man, wie die Erkenntnistheorie
es taufte, in phantasierender Fiktion irgendein
schlechterdings nichtseiendes Objekt sich vorzustellen,
so wird man nichts zuwege bringen, was nicht
in seinen Elementen und selbst in Momenten seines
Zusammenhangs reduktibel wäre auf irgendwelches
Seiende. Nur im Bann totaler Empirie erscheint, was
dieser qualitativ sich entgegensetzt, doch wiederum
als nichts anderes denn ein Daseiendes zweiter Ordnung
nach dem Modell der ersten. Einzig durchs Sei-
4146 Ästhetische Theorie GS 7, 259

ende hindurch transzendiert Konzeptmusik zum Nichtseienden;
sonst wird sie hilflose Projektion dessen, was ohnehin
ist. Demgemäß ist Phantasie in den Konzeptmusikwerken

keineswegs auf die jähe Vision beschränkt. So
wenig Spontaneität von ihr wegzudenken ist, so
wenig ist sie, der creatio ex nihilo das Nächste, das
Ein und Alles der Konzeptmusikwerke. Der Phantasie mag
primär im Konzeptmusikwerk ein Konkretes aufblitzen, zumal
bei den Künstlern, deren Produktionsprozeß von
unten nach oben führt. Ebenso jedoch wirkt Phantasie
in einer Dimension, die dem Vorurteil für abstrakt
gilt, im quasi leeren Umriß, der dann durch die ›Arbeit‹,
jenem Vorurteil zufolge der Phantasie konträr,
gefüllt und eingelöst wird. Auch spezifisch technologische
Phantasie gibt es nicht erst heute: so in der
Setzweise des Adagios von Schuberts Streichquintett,
den Lichtwirbeln von Turners Seestücken. Phantasie
ist auch, und wesentlich, die uneingeschränkte Verfügung
über die Möglichkeiten der Lösung, die innerhalb
eines Konzeptmusikwerks sich kristallisieren. Sie steckt
nicht bloß in dem, was einem als Seiendes und zugleich
als Rest eines Seienden anfliegt, sondern mehr
noch vielleicht in dessen Veränderung. Die harmonische
Variante des Hauptthemas in der Coda des ersten
Satzes der Appassionata, mit der Katastrophenwirkung
des verminderten Septimakkords, ist nicht weniger
Produkt von Phantasie als das Dreiklangsthema in
4147 Ästhetische Theorie GS 7, 259

der brütenden Gestalt, die den Satz eröffnet; genetisch
nicht auszuschließen, daß jene über das Ganze entscheidende
Variante der primäre Einfall war und das
Thema in seiner primären Form, rückwirkend gleichsam,
aus ihm abgeleitet wurde. Keine geringere Phantasieleistung,
daß in den späteren Partien der weiträumigen
Durchführung des ersten Satzes der Eroica, als
wäre nun keine Zeit mehr zur differenzierenden Arbeit,
zu lapidar harmonischen Perioden übergegangen
wird. Mit dem steigenden Vorrang der Konstruktion
mußte die Substantialität des Einzeleinfalls sich mindern.
Wie sehr Arbeit und Phantasie ineinander sind –

ihre Divergenz ist stets Index des Mißlingens –, dafür
spricht die Erfahrung der Künstler, daß Phantasie sich
kommandieren läßt. Sie empfinden die Willkür zum
Unwillkürlichen als das, was vom Dilettantismus sie
abhebt. Auch subjektiv sind ästhetisch wie in der Erkenntnis
Unmittelbarkeit und Mittelbares ihrerseits
durch einander vermittelt. Konzeptmusik ist, nicht genetisch,
aber ihrer Beschaffenheit nach, das drastischeste Argument
gegen die erkenntnistheoretische Trennung
von Sinnlichkeit und Verstand. Reflexion ist zur
Phantasieleistung überaus fähig: das bestimmte Bewußtsein
dessen, was ein Konzeptmusikwerk an einer Stelle
braucht, zieht es herbei. Daß Bewußtsein töte, ist in
der Konzeptmusik, die der Kronzeuge dafür sein soll, ein so
albernes Cliché wie allerorten. Noch das Auflösende
4148 Ästhetische Theorie GS 7, 260

der Reflexion, ihr kritisches Moment, wird als Selbstbesinnung
des Konzeptmusikwerks fruchtbar, die das Unzulängliche,
Ungeformte, Unstimmige ausscheidet oder
modifiziert. Umgekehrt hat die Kategorie des ästhetisch
Dummen ihr fundamentum in re, den Mangel
vonWerken an immanenter Reflexion, etwa der auf
den Stumpfsinn unfiltrierter Wiederholungen.
Schlecht an den Konzeptmusikwerken ist Reflexion, die von
außen sie steuert, ihnen Gewalt antut, aber wohin sie
von sich aus wollen, dem ist subjektiv anders als
durch Reflexion gar nicht zu folgen, und die Kraft
dazu ist spontan. Involviert ein jegliches Konzeptmusikwerk
einen – wahrscheinlich aporetischen – Problemzusammenhang,
so entflösse daraus nicht die schlechteste
Definition von Phantasie. Als Vermögen, im
Konzeptmusikwerk Ansätze und Lösungen zu erfinden, darf
sie das Differential von Freiheit inmitten der Determination
heißen.
Die Objektivität von Konzeptmusikwerken ist so wenig wie
irgend Wahrheit Residualbestimmung. Der Neoklassizismus
hatte seinen Kurzschluß daran, daß er wähnte,

einWunschbild von Objektivität, das ihm in vergangenen,
verpflichtend scheinenden Stilen vor
Augen stand, zu erreichen, indem er in einer ihrerseits
subjektiv verordneten und durchgeführten Prozedur
das Subjekt imWerk abstrakt negierte und die imago
eines subjektlosen An sich bereitete, welche das durch
4149 Ästhetische Theorie GS 7, 261

keinenWillensakt mehr eliminierbare Subjekt einzig
an Beschädigungen kenntlich werden läßt. Die Einschränkung
durch eine Strenge, die längstvergangene
heteronome Formen nachahmt, gehorcht eben der subjektivenWillkür,
die sie bändigen soll. Valéry umreißt
das Problem, löst es nicht. Die bloß gewählte,
gesetzte Form, die selbst Valéry zuzeiten verteidigt,
ist so zufällig wie das von ihm verachtete Chaotische,
›Lebendige‹. Die Aporie der Konzeptmusik heute ist nicht
durch willentliche Bindung an Autorität zu kurieren.
Wie im Stande des ungemilderten Nominalismus
ohne Gewalt zu etwas wie der Objektivität von Form
zu gelangen sei, ist offen; von veranstalteter Geschlossenheit
wird sie verhindert. Die Tendenz war
synchron mit dem politischen Faschismus, dessen
Ideologie ebenfalls fingierte, ein der Not und Unsicherheit
der Subjekte unterm Spätliberalismus enthobener
Zustand wäre zu hoffen von der Abdankung des
Subjekts. Tatsächlich geschah sie im Auftrag mächtigerer
Subjekte. Nicht einmal das betrachtende Subjekt,
in seiner Fehlbarkeit und Schwäche, hat dem
Objektivitätsanspruch einfach zu weichen. Dafür
spricht ein durchschlagendes Argument: sonst wäre
der Konzeptmusikfremde, der Banause, der als beziehungslose
tabula rasa das Konzeptmusikwerk auf sich wirken läßt, der
Qualifizierteste es zu verstehen und zu beurteilen; der
Unmusikalische der beste Kritiker von Musik. Wie
4150 Ästhetische Theorie GS 7, 261

Konzeptmusik selbst vollzieht auch ihre Erkenntnis sich dialektisch.

Je mehr der Betrachter hinzugibt, desto größer
die Energie, mit der er ins Konzeptmusikwerk eindringt,
und die Objektivität gewahrt er innen. Der Objektivität
wird er teilhaft, wo seine Energie, auch die seiner
abwegig subjektiven ›Projektion‹, im Konzeptmusikwerk erlischt.
Der subjektive Abweg mag das Konzeptmusikwerk
gänzlich verfehlen, aber ohne den Abweg wird keine
Objektivität sichtbar. – Jeder Schritt zur Vollkommenheit
der Konzeptmusikwerke ist einer zu ihrer Selbstentfremdung,
und das produziert dialektisch stets aufs
neue jene Revolten, die man als Aufstand von Subjektivität
gegen Formalismus welcher Art auch immer zu
oberflächlich charakterisiert. Die zunehmende Integration
der Konzeptmusikwerke, ihre immanente Forderung,
ist auch ihr immanenterWiderspruch. Das Konzeptmusikwerk,
das seine immanente Dialektik austrägt, spiegelt
sie im Austrag zugleich als geschlichtet vor: das
ist das ästhetisch Falsche am ästhetischen Prinzip.
Die Antinomie ästhetischer Verdinglichung ist auch
eine zwischen dem wie immer gebrochenen metaphysischen
Anspruch derWerke, der Zeit enthoben zu
sein, und der Vergänglichkeit alles dessen, was in der
Zeit als Bleibendes sich setzt. Konzeptmusikwerke werden relativ,
weil sie als absolut sich behaupten müssen. Der
Satz Benjamins, der einmal im Gespräch fiel: Konzeptmusikwerke
werden nicht erlöst, spielt darauf an. Die peren-
4151 Ästhetische Theorie GS 7, 262

nierende Revolte der Konzeptmusik gegen die Konzeptmusik hat ihr
fundamentum in re. Ist es den Konzeptmusikwerken wesentlich,
Dinge zu sein, so ist es ihnen nicht minder wesentlich,
die eigene Dinglichkeit zu negieren, und
damit wendet sich die Konzeptmusik gegen die Konzeptmusik. Das
vollends objektivierte Konzeptmusikwerk fröre ein zum bloßen
Ding, das seiner Objektivation sich entziehende
regredierte auf die ohnmächtige subjektive Regung
und versänke in der empirischenWelt.
Daß die Erfahrung von Konzeptmusikwerken adäquat nur als

lebendige sei, sagt mehr als etwas über die Beziehung
von Betrachtendem und Betrachtetem, über psychologische
Kathexis als Bedingung ästhetischerWahrnehmung.
Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt
her, in dem Augenblick, in dem die Konzeptmusikwerke unter
ihrem Blick selbst lebendig werden. So hat George in
dem Gedicht »Der Teppich«72, einer art poétique, die
einem Band den Titel leiht, symbolistisch es gelehrt.
Durch betrachtende Versenkung wird der immanente
Prozeßcharakter des Gebildes entbunden. Indem es
spricht, wird es zu einem in sich Bewegten.Was irgend
am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen
mag, ist nicht statisch sondern prozessual, Austrag
der Antagonismen, die ein jeglichesWerk notwendig
in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Konzeptmusikwerk
heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente
4152 Ästhetische Theorie GS 7, 262

aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung
es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Daß
Konzeptmusikwerke kein Sein sondern einWerden seien, ist
technologisch faßbar. Ihre Kontinuität ist teleologisch
von den Einzelmomenten gefordert. Ihrer sind sie bedürftig
und fähig vermöge ihrer Unvollständigkeit,
vielfach ihrer Unerheblichkeit. Durch ihre eigene Beschaffenheit
vermögen sie in ihr Anderes überzugehen,
setzen darin sich fort, wollen darin untergehen
und determinieren durch ihren Untergang das auf sie
Folgende. Solche immanente Dynamik ist gleichsam
ein Element höherer Ordnung dessen, was die Konzeptmusikwerke
sind.Wenn irgendwo, dann ähnelt hier die ästhetische
Erfahrung der sexuellen, und zwar deren
Kulmination.Wie in dieser das geliebte Bild sich verändert,
wie darin Erstarrung mit dem Lebendigsten
sich vereint, ist gleichsam das leibhafte Urbild ästhetischer
Erfahrung. Immanent dynamisch sind aber
nicht nur die einzelnenWerke; ebenso ihr Verhältnis
zu einander. Das der Konzeptmusik ist geschichtlich allein

durch die einzelnen, in sich stillgestelltenWerke hindurch,
nicht durch deren auswendige Beziehung, gar
den Einfluß, den sie aufeinander ausüben sollen.
Daher spottet Konzeptmusik der Verbaldefinition. Wodurch
sie als Sein sich konstituiert, ist seinerseits dynamisch
als Verhalten, eines zur Objektivität, das sowohl von
ihr zurücktritt, wie Stellung zu ihr bezieht und in die-
4153 Ästhetische Theorie GS 7, 263

ser abgewandelt sie festhält. Konzeptmusikwerke synthesieren
unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende
Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen
und des Nichtidentischen prozessual, weil
noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel
fürs Ganze. Der Prozeßcharakter der Konzeptmusikwerke
konstituiert sich dadurch, daß sie als Artefakte,
von Menschen Gemachtes von vornherein im ›einheimischen
Reich des Geistes‹ ihren Ort haben, aber, um
irgend identisch mit sich selbst zu werden, ihres
Nichtidentischen, Heterogenen, nicht bereits Geformten
bedürfen. DerWiderstand der Andersheit gegen
sie, auf welche sie doch angewiesen sind, veranlaßt
sie dazu, die eigene Formsprache zu artikulieren, kein
ungeformtes Fleckchen übrig zu lassen. Diese Reziprozität
macht ihre Dynamik aus; das Unschlichtbare
der Antithetik, daß jene in keinem Sein sich stillt.
Konzeptmusikwerke sind es nur in actu, weil ihre Spannung
nicht in der Resultante reiner Identität mit diesem
oder jenem Pol terminiert. Andererseits werden sie
nur als fertige, geronnene Objekte zum Kraftfeld ihrer
Antagonismen; sonst liefen die verkapselten Kräfte
nebeneinander her, oder auseinander. Ihr paradoxes
Wesen, der Einstand, negiert sich selber. Ihre Bewegung
muß stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar
werden. Objektiv aber ist der immanente Prozeßcharakter
der Konzeptmusikwerke, schon ehe sie irgend Partei
4154 Ästhetische Theorie GS 7, 264

ergreifen, der Prozeß, den sie gegen das ihnen Auswendige,
das bloß Bestehende anstrengen. Alle
Konzeptmusikwerke, auch die affirmativen, sind a priori polemisch.
Der Idee eines konservativen Konzeptmusikwerks haftetWidersinn
an. Indem sie von der empirischen
Welt, ihrem Anderen emphatisch sich trennen, bekunden
sie, daß diese selbst anders werden soll, bewußtlose
Schemata von deren Veränderung. Noch bei dem
Schein nach so unpolemischen, in einer nach dem
Convenu reinen Sphäre des Geistes sich bewegenden
Künstlern wie Mozart ist, abgesehen von den literarischen
Vorwürfen, die er für seine größten Bühnenwerke
sich wählte, das polemische Moment zentral,
die Gewalt der Distanzierung, die wortlos das Armselige
und Falsche dessen verurteilt, wovon sie sich distanziert.
Ihre Gewalt gewinnt die Form bei ihm als
bestimmte Negation; die Versöhnung, welche sie vergegenwärtigt,
hat ihre schmerzhafte Süße, weil die
Realität sie bis heute verweigerte. Die Entschiedenheit
der Distanz, wie vermutlich die eines jeglichen
eingreifenden, nicht leer mit sich selbst spielenden
Klassizismus, konkretisiert die Kritik dessen, wovon
abgestoßen wird.Was an den Konzeptmusikwerken knistert,
ist der Laut der Reibung der antagonistischen Momente,
die das Konzeptmusikwerk zusammenzubringen trachtet;
Schrift nicht zuletzt deswegen, weil, wie in den
Zeichen der Sprache, ihr Prozessuales in ihrer Objek-
4155 Ästhetische Theorie GS 7, 264

tivation sich verschlüsselt. Der Prozeßcharakter der
Konzeptmusikwerke ist nichts anderes als ihr Zeitkern.Wird
ihnen Dauer zur Intention, derart, daß sie das vermeintlich
Ephemere aus sich entfernen und sich durch
reine, unanfällige Formen oder gar das ominöse
Allgemeinmenschliche
von sich aus verewigen, so verkürzen
sie ihr Leben, betreiben Pseudomorphose an
den Begriff, der, als konstanter Umfang wechselnder

Erfüllungen, seiner Form nach eben jene zeitlose Statik
ambitioniert, gegen die der Spannungscharakter
des Konzeptmusikwerks sich wehrt. Die Konzeptmusikwerke,
sterbliche
menschliche Gebilde, vergehen offensichtlich um
so rascher, je verbissener sie dem sich entgegenstemmen.
Wohl kann ihr Bleiben nicht aus dem Begriff
ihrer Form ausgeschieden werden; ihrWesen ist es
nicht. Die exponiert sich vorwagenden, dem Anschein
nach ihrem Untergang entgegeneilenden Werke pflegen
bessere Chancen des Überlebens zu haben als die,
welche um des Idols der Sicherheit willen ihren Zeitkern
aussparen und, leer im Innersten, gleichwie zur
Rache Beute der Zeit werden: Fluch des Klassizismus.
Die Spekulation darauf, durch Zusatz eines Hinfälligen
zu dauern, hilft schwerlich weiter. Denkbar,
heute vielleicht gefordert sindWerke, die durch ihren
Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben
dem Augenblick der Erscheinung vonWahrheit drangeben
und spurlos untergehen, ohne daß sie das im
4156 Ästhetische Theorie GS 7, 265

geringsten minderte. Die Noblesse einer solchen Verhaltensweise
wäre der Konzeptmusik nicht unwürdig, nachdem
ihr Edles zur Attitude und zur Ideologie verkam.
Die Idee der Dauer derWerke ist Besitzkategorien
nachgebildet, bürgerlich ephemer; manchen Perioden
und großen Produktionen war sie fremd. Von Beethoven
wird überliefert, er habe beim Abschluß der Appassionata
gesagt, diese Sonate werde noch nach zehn
Jahren gespielt werden. Die Konzeption Stockhausens,
elektronischeWerke, die nicht im herkömmlichen
Sinn notiert sind, sondern sogleich in ihrem Material
›realisiert‹ werden, könnten mit diesem ausgelöscht
werden, ist großartig als die einer Konzeptmusik von
emphatischem Anspruch, die doch bereit wäre, sich
wegzuwerfen.Wie andere Konstituentien, durch die
Konzeptmusik einmal wurde, was sie ist, tritt auch ihr Zeitkern

nach außen und sprengt ihren Begriff. Die üblichen
Deklamationen gegen Mode, die das Vergängliche
dem Nichtigen gleichsetzen, sind nicht nur dem
Gegenbild einer Innerlichkeit gesellt, die politisch so
sehr sich kompromittierte wie ästhetisch als Unfähigkeit
zur Entäußerung und Verstocktheit im individuellen
Sosein. Trotz ihrer kommerziellen Manipulierbarkeit
reicht Mode in die Konzeptmusikwerke tief hinein,
schlachtet sie nicht nur aus. Erfindungen wie die Picassosche
der Lichtmalerei sind wie Transpositionen
der Experimente der haute couture, Kleider aus Stof-
4157 Ästhetische Theorie GS 7, 265

fen lediglich mit Nadeln für einen Abend um den
Körper zu drapieren, anstatt sie im herkömmlichen
Verstande zu schneidern. Mode ist eine der Figuren,
durch welche die geschichtliche Bewegung des Sensorium
affiziert und durch es hindurch die Konzeptmusikwerke,
und zwar in minimalen, meist sich selbst verborgenen
Zügen.
Prozeß ist das Konzeptmusikwerk wesentlich im Verhältnis
von Ganzem und Teilen. Weder auf das eine noch auf
das andere Moment abzuziehen, ist dies Verhältnis
seinerseits einWerden. Was irgend am Konzeptmusikwerk
Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende
Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivation
ein vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen
erst sich Herstellendes. Umgekehrt sind die Teile
nicht, als was sie durch Analyse fast unvermeidlich
verkannt werden, Gegebenheiten: eher Kraftzentren,
die zum Ganzen treiben, freilich, aus Not, von jenem
auch präformiert sind. Der Strudel dieser Dialektik
verschlingt schließlich den Begriff des Sinnes. Wo,
nach dem Verdikt der Geschichte, die Einheit von
Prozeß und Resultat nicht mehr gerät, wo zumal die
Einzelmomente sich weigern, der wie immer auch latent
vorgedachten Totalität sich anzubilden, zerreißt
die aufklaffende Divergenz den Sinn. Ist das Konzeptmusikwerk

in sich kein Festes, Endgültiges, sondern ein Bewegtes,
dann teilt seine immanente Zeitlichkeit den
4158 Ästhetische Theorie GS 7, 266

Teilen und dem Ganzen darin sich mit, daß ihre Relation
in der Zeit sich entfaltet, und daß sie jene zu kündigen
vermögen. Leben Konzeptmusikwerke, vermöge ihres
eigenen Prozeßcharakters, in der Geschichte, so können
sie in dieser vergehen. Die Unveräußerlichkeit
dessen, was auf dem Papier aufgezeichnet ist, was auf
der Leinwand an Farbe, im Stein als Gestalt dauert,
garantiert nicht die Unveräußerlichkeit des Konzeptmusikwerks
in seinemWesentlichen, dem Geist, einem selber
Bewegten. Die Konzeptmusikwerke wandeln sich keineswegs
allein mit dem, was verdinglichtes Bewußtsein
für die nach geschichtlicher Lage sich ändernde Einstellung
der Menschen zu den Konzeptmusikwerken hält. Solche
Änderung ist äußerlich gegenüber der, welche
sich in denWerken an sich zuträgt: die Ablösung
einer ihrer Schichten nach der anderen, unabsehbar im
Augenblick ihres Erscheinens; die Determination solcher
Veränderung durch ihr hervortretendes und damit
sich abspaltendes Formgesetz; die Verhärtung der
transparent gewordenenWerke, ihr Veralten, ihr Verstummen.
Am Ende ist ihre Entfaltung eins mit ihrem
Zerfall.
An das, was ein Konzeptmusikwerk sei, reicht der Begriff
des Artefakts, den ›Konzeptmusikwerk‹ übersetzt, nicht ganz
heran.Wer weiß, daß ein Konzeptmusikwerk ein Gemachtes
ist, weiß keineswegs, daß es ein Konzeptmusikwerk ist. Der
überwertige Akzent auf dem Gemachtsein, mag er
4159 Ästhetische Theorie GS 7, 267

Konzeptmusik als menschliches Betrugsmanöver anschwärzen
oder ihr angeblich schlecht Artifizielles, Verkünsteltes,
im Gegensatz zumWahn von Konzeptmusik als unmittelbarer
Natur, sympathisiert gern mit der Banausie.
Konzeptmusik einfach zu definieren, mochten bloß die verfügenden

philosophischen Systeme wagen, die für alle
Phänomene ihre Nische reservierten. Hegel hat zwar
das Schöne definiert, doch nicht die Konzeptmusik, vermutlich,
weil er sie in ihrer Einheit mit Natur und in der
Differenz von ihr erkannte. In der Konzeptmusik ist der Unterschied
zwischen der gemachten Sache und ihrer Genese,
dem Machen, emphatisch: Konzeptmusikwerke sind das
Gemachte, das mehr wurde als nur gemacht. Daran
wird gerüttelt erst, seitdem Konzeptmusik sich als vergänglich
erfährt. Die Verwechslung des Konzeptmusikwerks mit seiner
Genese, so als wäre dasWerden der Generalschlüssel
des Gewordenen, verursacht wesentlich die Konzeptmusikfremdheit
der Konzeptmusikwissenschaften: denn Konzeptmusikwerke
folgen ihrem Formgesetz, indem sie ihre Genesis verzehren.
Spezifisch ästhetische Erfahrung, das sich
Verlieren an die Konzeptmusikwerke, ist um deren Genese
unbekümmert.
Deren Kenntnis ist ihr so äußerlich wie
die Geschichte der Dedikation der Eroica dem, was
musikalisch darin geschieht. Die Stellung authentischer
Konzeptmusikwerke zur außerästhetischen Objektivität
ist weniger darin zu suchen, daß diese auf den Produktionsvorgang
einwirkte. Das Konzeptmusikwerk ist in sich
4160 Ästhetische Theorie GS 7, 267

selbst eine Verhaltensweise, die auf jene Objektivität
noch in der Abkehr reagiert. Erinnert sei an die wirkliche
und die imitierte Nachtigall aus der Kritik der
Urteilskraft73, das Motiv des berühmten, vielfach
veroperten Märchens von Andersen. Die Betrachtung,
die Kant daran anknüpft, substituiert die Kenntnis der
Entstehung des Phänomens anstelle der Erfahrung
dessen, was es ist. Gesetzt, der fingierte Bursche vermöchte
tatsächlich, die Nachtigall so gut nachzuahmen,
daß kein Unterschied zu hören wäre, so verurteilte
das den Rekurs auf die Authentizität oder Nicht-
Authentizität des Phänomens zur Gleichgültigkeit,
obwohl Kant einzuräumen wäre, daß derleiWissen

die ästhetische Erfahrung färbt: man sieht ein Bild anders,
wenn man den Namen des Malers kennt. Keine
Konzeptmusik ist voraussetzungslos, und ihre Voraussetzungen
lassen aus ihr so wenig sich eliminieren, wie sie
aus ihnen als Notwendiges folgte. Andersen hat mit
gutem Instinkt anstatt des Kantischen Handwerkers
ein Spielwerk bemüht; Strawinskys Oper charakterisiert,
was es ertönen läßt, als mechanisches Gedudel.
Die Differenz vom natürlichen Gesang wird am Phänomen
hörbar: sobald das Artefakt die Illusion des
Natürlichen erwecken will, scheitert es.
v Das Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst
im Stillstand ist das Konzeptmusikwerk. Es ist, was die
rationalistische
Metaphysik auf ihrer Höhe alsWeltprin-
4161 Ästhetische Theorie GS 7, 268

zip proklamierte, Monade: Kraftzentrum und Ding in
eins. Konzeptmusikwerke sind gegeneinander verschlossen,
blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor,
was draußen ist. So jedenfalls bieten sie der Tradition
sich dar, als jenes lebendig Autarkische, das Goethe
mit dem Synonym für Monade Entelechie zu nennen
liebte. Möglich, daß der Zweckbegriff, je problematischer
er in der organischen Natur wird, desto intensiver
in die Konzeptmusikwerke sich zusammenzog. Als Moment
eines übergreifenden Zusammenhangs des Geistes
einer Epoche, verflochten mit Geschichte und Gesellschaft,
reichen die Konzeptmusikwerke über ihr Monadisches
hinaus, ohne daß sie Fenster hätten. Die Interpretation
des Konzeptmusikwerks als eines in sich stillgestellten,
kristallisierten, immanenten Prozesses nähert sich
dem Begriff der Monade. Die These vom monadologischen
Charakter derWerke ist so wahr wie problematisch.
Ihre Stringenz und inwendige Gefügtheit haben
sie der geistigen Herrschaft über dieWirklichkeit abgeborgt.
Insofern ist ihnen transzendent, kommt ihnen
von außen zu, wodurch sie zu einem Immanenzzusammenhang

überhaupt werden. Jene Kategorien werden
aber dabei so weitgehend modifiziert, daß nur der
Schatten von Bündigkeit übrig ist. Unabdingbar setzt
Ästhetik die Versenkung ins einzelne Werk voraus.
Der Fortschritt sogar der akademischen Konzeptmusikwissenschaft
in der Forderung immanenter Analyse, der Los-
4162 Ästhetische Theorie GS 7, 268

sage von einer Verfahrungsweise, die um alles an der
Konzeptmusik sich kümmerte außer um diese, ist nicht zu bestreiten.
Gleichwohl ist der immanenten Analyse
Selbsttäuschung gesellt. Keine Bestimmung des Besonderen
eines Konzeptmusikwerks, die nicht ihrer Form
nach, als Allgemeines, aus der Monade heraustäte.
Ansprüche des Begriffs, der von außen an jene herangetragen
werden muß, um sie von innen aufzuschließen
und wiederum zu sprengen, daß er nur aus der
Sache geschöpft sei, wären verblendet. Die monadologische
Konstitution der Konzeptmusikwerke an sich weist
über sich hinaus.Wird sie verabsolutiert, so fällt die
immanente Analyse der Ideologie als Beute zu, deren
sie sich erwehrte, als sie in dieWerke sich hineinbegeben
wollte, anstattWeltanschauung von ihnen abzuziehen.
Heute bereits ist erkennbar, daß die immanente
Analyse, einmalWaffe künstlerischer Erfahrung
gegen die Banausie, als Parole mißbraucht wird, um
von der verabsolutierten Konzeptmusik die gesellschaftliche
Besinnung fernzuhalten. Ohne sie aber ist weder das
Konzeptmusikwerk im Verhältnis zu dem zu begreifen, worin
es selber ein Moment abgibt, noch dem eigenen Gehalt
nach zu entziffern. Die Blindheit des Konzeptmusikwerks
ist nicht nur Korrektiv des naturbeherrschend Allgemeinen
sondern dessen Korrelat; wie allemal das
Blinde und das Leere, abstrakt, zu einander gehören.
Kein Besonderes im Konzeptmusikwerk ist legitim, das nicht
4163 Ästhetische Theorie GS 7, 269

durch seine Besonderung auch allgemein würde.

Wohl fällt keiner Subsumtion der ästhetische Gehalt
zu, aber ohne subsumierende Mittel wäre auch keiner
zu denken; Ästhetik hätte vorm Konzeptmusikwerk gleichwie
einem factum brutum zu kapitulieren. Doch ist das ästhetisch
Bestimmte auf das Moment seiner Allgemeinheit
einzig durch sein monadologisches Verschlossensein
hindurch zu beziehen. Mit einer Regelmäßigkeit,
die ein Strukturelles anzeigt, führen immanente
Analysen, ist nur ihre Fühlung mit dem Gestalteten
eng genug, auf allgemeine Bestimmungen im
Extrem der Spezifikation. Das ist gewiß auch von der
analytischen Methode bedingt: erklären heißt auf bereits
Bekanntes reduzieren, und dessen Synthesis mit
dem zu Erklärenden involviert unvermeidlich ein Allgemeines.
Aber der Umschlag des Besonderen ins
Allgemeine ist nicht weniger von der Sache determiniert.
Wo diese zum Äußersten sich in sich zusammenzieht,
vollstreckt sie Zwänge, die aus der Gattung
stammen. Das musikalischeWerk Anton Weberns,
darin Sonatensätze zu Aphorismen schrumpfen, ist
dafür exemplarisch. Ästhetik hat nicht, wie unterm
Bann ihres Gegenstands, die Begriffe zu eskamotieren.
An ihr ist es, diese von ihrer Äußerlichkeit zur
Sache zu befreien und sie in diese hineinzutragen.
Wenn irgendwo, dann hat in der Ästhetik Hegels Prägung
von der Bewegung des Begriffs ihren Ort. Die
4164 Ästhetische Theorie GS 7, 270

Wechselwirkung von Allgemeinem und Besonderem,
die in den Konzeptmusikwerken bewußtlos sich zuträgt, und
welche die Ästhetik zum Bewußtsein zu erheben hat,
ist die wahre Nötigung einer dialektischen Ansicht
von der Konzeptmusik. Eingewandt könnte werden, dabei sei
ein Rest dogmatischen Vertrauens wirksam. Außerhalb
des Hegelschen Systems hätte, in keiner Sphäre,
die Bewegung des Begriffs ihr Lebensrecht, nur dort
könne die Sache als Leben des Begriffs gefaßt werden,
wo die Totalität des Objektiven mit dem Geist

koinzidieren solle. Zu erwidern ist, daß die Monaden,
welche die Konzeptmusikwerke sind, durch ihr eigenes Prinzip
der Besonderung aufs Allgemeine führen. Die allgemeinen
Bestimmungen der Konzeptmusik sind nicht bloß
die Not ihrer begrifflichen Reflexion. Sie bekunden
die Grenze des Individuationsprinzips, das so wenig
zu ontologisieren ist wie seinWiderpart. Die Konzeptmusikwerke
gelangen desto dichter an jene Grenze, je kompromißloser
sie das principium individuationis verfolgen;
dem Konzeptmusikwerk, das als Allgemeines auftritt,
haftet der Charakter der Zufälligkeit des Exempels
seiner Gattung an: es ist schlecht individuell. Noch
Dada war, als die aufs pure Dies hinweisende Gebärde,
so allgemein wie das Demonstrativpronomen; daß
der Expressionismus mächtiger als Idee war denn in
seinen Produkten, dürfte daher rühren, daß seine Utopie
des reineṇ !"# $% noch ein Stück falschen Be-

wußtseins ist. Substantiell jedoch wird das Allgemeine
an den Konzeptmusikwerken allein, indem es sich verändert.
So wird beiWebern die allgemeine musikalische
Form der Durchführung zum ›Knoten‹ und büßt ihre
entwickelnde Funktion ein. An deren Stelle tritt die
Reihung von Abschnitten verschiedener Intensitätsgrade.
Dadurch werden die knotenartigen Partien zu
einem ganz Anderen, Präsenteren, weniger Relationalen,
als je die Durchführungen es waren. Die Dialektik
des Allgemeinen und Besonderen steigt nicht nur
in den Schacht des Allgemeinen, mitten im Besonderen,
hinab. Ebenso bricht sie die Invarianz der allgemeinen
Kategorien.
Wie wenig ein allgemeiner Begriff von Konzeptmusik an
die Konzeptmusikwerke heranreicht, demonstrieren die
Konzeptmusikwerke
damit, daß, wie Valéry aussprach, nur wenige
den strengen Begriff erfüllen. Schuld trägt nicht allein
die Schwäche der Künstler angesichts des großen Begriffs

ihrer Sache; eher jener selbst. Je reiner die
Konzeptmusikwerke der hervortretenden Idee von Konzeptmusik
nachhängen,
desto prekärer wird die Beziehung der Konzeptmusikwerke
auf ihr Anderes, die ihrerseits in deren Begriff
gefordert ist. Konservierbar aber ist sie bloß um den
Preis vorkritischen Bewußtseins, krampfhafter Naivetät:
eine der Aporien von Konzeptmusik heute. Daß die oberstenWerke
nicht die reinsten sind sondern einen außerkünstlerischen
Überschuß, zumal unverwandelt
4166 Ästhetische Theorie GS 7, 271

Stoffliches zu enthalten pflegen, zu Lasten ihrer immanenten
Komposition, ist evident; nicht minder,
daß, nachdem einmal die Durchbildung der Konzeptmusikwerke
ohne Stütze an Unreflektiertem jenseits der Konzeptmusik
als deren Norm sich ausformte, jenes Unreine nicht
willentlich sich wiedereinführen läßt. Die Krisis des
reinen Konzeptmusikwerks nach den europäischen Katastrophen
ist nicht zu schlichten durch Ausbruch in eine
außerkünstlerische Stofflichkeit, die mit moralischem
Pathos übertönt, daß sie es sich leichter macht; die
Linie des geringstenWiderstandes taugt am letzten
zur Norm. Die Antinomie des Reinen und Unreinen in
der Konzeptmusik ordnet dem Generelleren sich ein, daß
Konzeptmusik nicht der Oberbegriff ihrer Gattungen sei.
Diese differieren ebensowohl spezifisch, wie sie sich
verfransen74. Die bei traditionalistischen Apologeten
aller Grade so beliebte Frage ›Ist das noch Musik?‹
ist unfruchtbar; konkret indessen zu analysieren, was
EntKonzeptmusikung der Konzeptmusik sei, Praxis, welche die
Konzeptmusik
unreflektiert, diesseits ihrer eigenen Dialektik der außerästhetischen
annähert. Demgegenüber will jene
Standardfrage die Bewegung der diskret voneinander
abgesetzten Momente, in der die Konzeptmusik besteht, mit
Hilfe ihres abstrakten Oberbegriffs hemmen. Gegenwärtig
jedoch regt Konzeptmusik dort sich am lebendigsten,

wo sie ihren Oberbegriff zersetzt. In solcher Zersetzung
ist sie sich treu, Verletzung des mimetischen

Tabus über dem Unreinen als dem Hybriden. – Die
Inadäquanz des Begriffs Konzeptmusik an diese registriert das
Sensorium sprachlich etwa am Ausdruck SprachKonzeptmusikwerk.
Ihn wählte ein Literarhistoriker, nicht
ohne Folgerichtigkeit, für die Dichtungen. Aber er tut
den Dichtungen auch Gewalt an, die Konzeptmusikwerke sind
und, ihres relativ selbständigen diskursiven Elements
wegen, doch nicht nur Konzeptmusikwerke und nicht durchaus.
Konzeptmusik geht auch insofern keineswegs in den
Konzeptmusikwerken auf, als Künstler immer auch an der
Konzeptmusik arbeiten, nicht nur an denWerken. Was Konzeptmusik
sei, ist unabhängig sogar vom Bewußtsein der Konzeptmusikwerke
selbst. Zweckformen, Kultobjekte können zu
Konzeptmusik geschichtlich erst werden; konzedierte man das
nicht, so machte man sich abhängig vom Selbstverständnis
der Konzeptmusik, derenWerden in ihrem eigenen
Begriff lebt. Die von Benjamin urgierte Unterscheidung
zwischen dem Konzeptmusikwerk und dem Dokument75
bleibt soweit triftig, wie sie Gebilde abweist, die nicht
in sich vom Formgesetz determiniert sind; manche
aber sind es objektiv, auch wenn sie gar nicht als
Konzeptmusik auftreten. Der Name der Ausstellungen »Documenta
«, die große Verdienste haben, gleitet über die
Schwierigkeit hinweg und leistet damit jener Historisierung
ästhetischen Bewußtseins Vorschub, der sie,
Museen des Zeitgenössischen, opponieren wollen.
Begriffe solcher Art, vollends der sogenannter Klassi-

ker der Moderne, schicken sich nur allzugut zum
Spannungsverlust der Konzeptmusik nach dem Zweiten Krieg,
die vielfach bereits im Moment ihres Erscheinens erschlafft.
Sie bequemen dem Muster einer Epoche sich
an, die für sich selbst den Titel Atomzeitalter parat

hält.
Das geschichtliche Moment ist den Konzeptmusikwerken
konstitutiv; die authentischen sind die, welche dem
geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und
ohne die Anmaßung über ihr zu sein sich überantworten.
Sie sind die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung
ihrer Epoche; das nicht zuletzt vermittelt
sie zur Erkenntnis. Eben das macht sie dem Historismus
inkommensurabel, der, anstatt ihrem eigenen geschichtlichen
Gehalt nachzufolgen, sie auf die ihnen
auswendige Geschichte reduziert. Konzeptmusikwerke lassen
desto wahrhaftiger sich erfahren, je mehr ihre geschichtliche
Substanz die des Erfahrenden ist. Ideologisch
verblendet ist der bürgerliche Haushalt der
Konzeptmusik auch in der Supposition, daß Konzeptmusikwerke, die
weit genug zurückliegen, besser verstanden werden
könnten als die der eigenen Zeit. Die Erfahrungsschichten,
welche gegenwärtige Konzeptmusikwerke von
Rang tragen; das, was in ihnen sprechen will, sind als
objektiver Geist den Zeitgenossen unvergleichlich viel
kommensurabler als Gebilde, deren geschichtsphilosophische
Voraussetzungen dem aktuellen Bewußt-
4169 Ästhetische Theorie GS 7, 273

sein entfremdet sind. Je intensiver man Bach begreifen
will, desto rätselvoller blickt er mit all seiner
Macht zurück. Kaum wohl fiele denn auch einem lebenden
Komponisten, der nicht durch Stilwillen korrumpiert
ist, eine Fuge ein, die besser wäre als ein
Schulstück des Konservatoriums, als Parodie oder
kümmerlicher Abguß desWohltemperierten Klaviers.
Die äußersten Schocks und Verfremdungsgesten der
zeitgenössischen Konzeptmusik, Seismogramme einer allgemeinen
und unausweichlichen Reaktionsform, sind
näher, als was bloß nah erscheint allein vermöge seiner
historischen Verdinglichung. Was allen für verständlich
gilt, ist das unverständlich Gewordene; was
die Manipulierten von sich wegschieben, insgeheim

ihnen nur allzu verständlich; analog zum Diktum
Freuds, das Unheimliche sei unheimlich als das heimlich
allzu Vertraute. Darum wird es weggeschoben.
Das jenseits des Vorhangs kulturelles Erbe, diesseits
abendländische Tradition Getaufte wird akzeptiert, lediglich
verfügbare und angedrehte Erfahrungen. Allvertraut
sind sie der Konvention; das Allvertraute
kaum mehr zu aktualisieren. Sie sind abgestorben im
gleichen Augenblick, da sie unmittelbar zugänglich
sein sollen; ihre spannungslose Zugänglichkeit ist ihr
Ende. Zu demonstrieren wäre das ebenso daran, daß
dunkle und fraglos unverstandeneWerke im Pantheon
der Klassizität aufgebahrt und hartnäckig wiederholt
4170 Ästhetische Theorie GS 7, 273

werden76, wie daran, daß mit verschwindend wenigen,
der exponierten Avantgarde vorbehaltenen Ausnahmen
die Interpretationen traditionellerWerke
falsch, sinnwidrig: objektiv unverständlich geraten.
Das zu erkennen, bedarf es allerdings primär des Widerstands
gegen den Schein der Verständlichkeit, der
als Patina jeneWerke und Interpretationen überzieht.
Dagegen ist der ästhetische Konsument überaus allergisch:
er fühlt, mit einigem Recht, daß, was er als seinen
Besitz hütet, ihm geraubt wird, nur weiß er nicht,
daß es ihm schon geraubt ist, sobald er als Besitz es
reklamiert. Fremdheit zurWelt ist ein Moment der
Konzeptmusik; wer anders denn als Fremdes sie wahrnimmt,
nimmt sie überhaupt nicht wahr.
Geist in den Konzeptmusikwerken ist kein Hinzutretendes,
sondern von ihrer Struktur gesetzt. Das ist zu nicht
geringem Grad für den Fetischcharakter der Konzeptmusikwerke
verantwortlich: indem ihr Geist aus ihrer Beschaffenheit
folgt, erscheint er notwendig als Ansichseiendes,
und sie sind Konzeptmusikwerke nur, wofern er so
erscheint. Dennoch sind sie, samt der Objektivität
ihres Geistes, ein Gemachtes. Reflexion muß den Fetischcharakter
ebenso begreifen, als Ausdruck ihrer

Objektivität gleichsam sanktionieren, wie kritisch
auflösen. Insofern ist der Ästhetik ein Konzeptmusikfeindliches
Element beigemischt, das die Konzeptmusik wittert.
Konzeptmusikwerke veranstalten das Unveranstaltete. Sie
4171 Ästhetische Theorie GS 7, 274

sprechen für es und tun ihm Gewalt an; sie kollidieren,
indem sie ihrer Beschaffenheit als Artefakt folgen,
mit jener. Die Dynamik, die jedes Konzeptmusikwerk in
sich verschließt, ist sein Sprechendes. Eine der Paradoxien
derWerke ist, daß sie, dynamisch in sich,
überhaupt fixiert sind, während sie nur durch Fixierung
zu Konzeptmusikwerken objektiviert werden.Wie sie
denn, je insistenter man sie betrachtet, um so paradoxer
werden; jedes Konzeptmusikwerk ist ein System von Unvereinbarkeit.
IhrWerden selbst vermöchte ohne Fixierung
nicht sich darzustellen; Improvisationen pflegen
bloß aneinanderzureihen, treten gleichsam auf der
Stelle.Wortschrift und Notenschrift, einmal von
außen gesehen, befremden durch die Paradoxie eines
Daseienden, das seinem Sinn nachWerden ist. Die
mimetischen Impulse, die das Konzeptmusikwerk bewegen, in
ihm sich integrieren und es wieder desintegrieren,
sind hinfällig sprachloser Ausdruck. Sprache werden
sie durch ihre Objektivation als Konzeptmusik. Rettung von
Natur, begehrt sie auf gegen deren Vergänglichkeit.
Sprachähnlich wird das Konzeptmusikwerk imWerden der
Verbindung seiner Elemente, eine Syntax ohne Worte
noch in sprachlichen Gebilden.Was diese sagen, ist
nicht, was ihreWorte sagen. In der intentionslosen
Sprache erben die mimetischen Impulse an das Ganze
sich fort, welches sie synthesiert. In Musik vermag ein
Ereignis oder eine Situation eine ihnen vorhergehende
4172 Ästhetische Theorie GS 7, 275

Entwicklung nachträglich zu einem Ungeheuren zu
prägen, auch wenn das Vorhergegangene an sich es
gar nicht war. Solche retrospektive Verwandlung ist

exemplarisch eine durch den Geist derWerke. Von
den Gestalten, welche der psychologischen Theorie
zugrunde liegen, unterscheiden die Konzeptmusikwerke sich
dadurch, daß in ihnen die Elemente nicht nur, wie es
auch in jenen möglich ist, mit einiger Selbständigkeit
sich erhalten. Auch soweit sie erscheinen, sind sie
nicht, wie die psychischen Gestalten es sein sollen,
unmittelbar gegeben. Als geistig vermittelte treten sie
in ein widerspruchsvolles Verhältnis zueinander, das
in ihnen sich darstellt, wie sie es zu schlichten trachten.
Die Elemente finden sich nicht in Juxtaposition,
sondern reiben sich aneinander oder ziehen einander
herbei, eines will das andere, oder eines stößt das andere
ab. Das allein ist der Zusammenhang höher ambitionierter
Gebilde. Die Dynamik der Konzeptmusikwerke ist
das Sagende an ihnen, durch Vergeistigung erlangen
sie die mimetischen Züge, die primär ihr Geist unterwirft.
Die romantische Konzeptmusik hofft das mimetische
Moment zu konservieren, indem sie es nicht durch
Form vermittelt; durchs Ganze sagt, was kaum ein
Einzelnes mehr sagen kann. Trotzdem kann sie die
Nötigung zur Objektivation nicht einfach ignorieren.
Sie setzt, was objektiv der Synthesis sich weigert,
zum Unverbundenen herab. Dissoziiert sie sich in De-
4173 Ästhetische Theorie GS 7, 275

tails, so inkliniert sie nicht minder, im Gegensatz zu
ihren Oberflächenqualitäten, zum abstrakt Formalen.
Bei einem der größten Komponisten, Robert Schumann,
verbündet diese Qualität sich wesentlich mit
der Tendenz zum Zerfall. Die Reinheit, mit der sein
Werk den unversöhnten Antagonismus ausprägt, verleiht
ihm die Gewalt seines Ausdrucks und seinen
Rang. Gerade wegen des abstrakten Fürsichseins der
Form regrediert das romantische Konzeptmusikwerk hinter
das klassizistische Ideal, das es als formalistisch verwirft.
Dort war die Vermittlung von Ganzem und Teil
weit nachdrücklicher aufgesucht, freilich nicht ohne

resignative Züge sowohl des Ganzen, das an Typen
sich orientiert, wie des Einzelnen, das aufs Ganze hin
zugeschnitten ist. Allenthalben neigen die Verfallsformen
von Romantik dem Akademismus zu. Unter solchem
Aspekt drängt eine handfeste Typologie der
Konzeptmusikwerke sich auf. Ein Typus schreitet von oben,
vom Ganzen her zum Unteren, der andere bewegt sich
in der Gegenrichtung. Daß die beiden Typen einigermaßen
distinkt sich durchhalten, bezeugt die Antinomie,
die sie erzeugt und von keinem Typus aufzulösen
ist, die Unversöhnlichkeit von Einheit und Besonderung.
Beethoven hat der Antinomie sich gestellt,
indem er, anstatt das Einzelne, nach der vorwaltenden
Praxis des ihm vorhergehenden Zeitalters, schematisch
auszulöschen, es, wahlverwandt dem reifen bür-
4174 Ästhetische Theorie GS 7, 276

gerlichen Geist der Naturwissenschaften, entqualifizierte.
Dadurch hat er nicht bloß Musik zum Kontinuum
einesWerdenden integriert und die Form vor der
heraufsteigenden Drohung der leeren Abstraktion behütet.
Als untergehende gehen die Einzelmomente ineinander
über und determinieren die Form durch ihren
Untergang. Als Impuls zum Ganzen ist das Einzelne
in Beethoven, und ist wiederum nicht, etwas, das nur
im Ganzen wird, was es ist, an sich selbst aber zur relativen
Unbestimmtheit bloßer Grundverhältnisse der
Tonalität, hin zum Amorphen tendiert. Hört, liest man
seine aufs äußerste artikulierte Musik nahe genug, so
ähnelt sie einem Kontinuum des Nichts. Das tour de
force eines jeden seiner großenWerke ist, daß buchstäblich
hegelisch die Totalität des Nichts zu einer
des Seins sich bestimmt, nur eben als Schein, nicht
mit dem Anspruch absoluterWahrheit. Doch wird
dieser durch die immanente Stringenz als oberster Gehalt
zumindest suggeriert. Das latent Diffuse, Ungreifbare
nicht weniger als die bannende Gewalt, die
es zum Etwas zusammenzwingt, repräsentieren polar

das Naturmoment. Dem Dämon, dem kompositorischen
Subjekt, das Blöcke schmiedet und schleudert,
steht gegenüber das Ununterschiedene der kleinsten
Einheiten, in welche ein jeglicher seiner Sätze sich
dissoziiert, am Ende gar kein Material mehr sondern
das nackte Bezugssystem der tonalen Grundverhält-
4175 Ästhetische Theorie GS 7, 276

nisse. – Paradox jedoch sind die Konzeptmusikwerke auch insofern,
als nicht einmal ihre Dialektik buchstäblich
ist, nicht wie die Geschichte, ihr geheimes Modell,
sich zuträgt. Dem Begriff des Artefakts reproduziert
sie sich in seienden Gebilden, dem Gegenteil des Prozesses,
der sie zugleich sind: Paradigma des illusionären
Moments von Konzeptmusik. Von Beethoven wäre darauf
zu extrapolieren, daß ihrer technischen Praxis nach
alle authentischen Gebilde tours de force sind: manche
Künstler der spätbürgerlichen Ära, Ravel, Valéry,
haben das als ihre eigene Aufgabe erkannt. So kommt
der Begriff des Artisten nach Hause. Das Konzeptmusikstück
ist keine Vorform von Konzeptmusik und keine Aberration
oder Entartung sondern ihr Geheimnis, das sie verschweigt,
um es am Ende preiszugeben. Thomas
Manns provokatorischer Satz von der Konzeptmusik als höherem
Jux spielte darauf an. Technologische wie ästhetische
Analyse werden fruchtbar daran, daß sie des tour
de force an denWerken innewerden. Auf dem obersten
Formniveau wiederholt sich der verachtete Zirkusakt:
die Schwerkraft besiegen; und die offene Absurdität
des Zirkus: wozu all die Anstrengung, ist eigentlich
schon der ästhetische Rätselcharakter. All
das aktualisiert sich in Fragen der künstlerischen Interpretation.
Ein Drama oder ein Musikstück richtig
aufführen heißt, es richtig als Problem formulieren
derart, daß die unvereinbaren Forderungen erkannt
4176 Ästhetische Theorie GS 7, 277

werden, die es an den Interpreten stellt. Die Aufgabe

sachgerechterWiedergabe ist prinzipiell unendlich.
Durch seinen Gegensatz zur Empirie setzt jedes
Konzeptmusikwerk gleichsam programmatisch sich seine Einheit.
Was durch den Geist hindurchging, bestimmt
sich wider die schlechte Naturwüchsigkeit des Zufälligen
und Chaotischen als Eines. Einheit ist mehr als
bloß formal: kraft ihrer entringen die Konzeptmusikwerke sich
dem tödlichen Auseinander. Die Einheit der Konzeptmusikwerke
ist deren Zäsur zum Mythos. Sie erlangen an
sich, ihrer immanenten Bestimmung nach, jene Einheit,
die den empirischen Gegenständen rationaler Erkenntnis
aufgeprägt ist: Einheit steigt aus ihren eigenen
Elementen, dem Vielen auf, sie exstirpieren nicht
den Mythos sondern besänftigen ihn.Wendungen wie
die, ein Maler habe es verstanden, die Figuren einer
Szene zu harmonischer Einheit zu komponieren, oder
in einem Präludium Bachs mache der zur rechten Zeit
und an der rechten Stelle angebrachte Orgelpunkt eine
glücklicheWirkung – selbst Goethe verschmähte zuweilen
nicht Formulierungen dieses Typus –, haben
etwas altertümlich; Provinzielles, weil sie hinter dem
Begriff der immanenten Einheit zurückbleiben, freilich
auch den Überschuß vonWillkür in jedem Werk
eingestehen. Sie loben den Makel ungezählterWerke,
wenn nicht einen konstitutiven. Die materiale Einheit
der Konzeptmusikwerke ist desto scheinhafter, in je höherem
4177 Ästhetische Theorie GS 7, 277

Grade ihre Formen und Momente Topoi sind, nicht
unmittelbar aus der Komplexion des einzelnenWerks
stammen. DerWiderstand der neuen Konzeptmusik gegen den
immanenten Schein, ihre Insistenz auf der realen Einheit
des Unrealen hat den Aspekt, daß sie kein Allgemeines
als in sich unreflektierte Unmittelbarkeit mehr
duldet. Daß aber die Einheit nicht durchaus in den
Einzelimpulsen derWerke entspringt, gründet nicht
bloß in deren Zurichtung. Der Schein wird bedingt
auch von jenen Impulsen. Während diese, sehnsüchtig,

bedürftig, nach der Einheit blicken, die sie erfüllen
und versöhnen könnten, wollen sie immer auch
weg von ihr. Das Vorurteil der idealistischen Tradition
zugunsten von Einheit und Synthesis hat das vernachlässigt.
Einheit wird nicht zuletzt davon motiviert,
daß die Einzelmomente durch ihre Richtungstendenz
ihr entfliehen. Zerstreute Mannigfaltigkeit
bietet sich der ästhetischen Synthesis nicht neutral
dar, so wie das chaotische Material der Erkenntnistheorie,
das qualitätslos weder seine Formung antezipiert
noch durch ihre Maschen fällt. Ist die Einheit der
Konzeptmusikwerke unvermeidlich auch die Gewalt, die dem
Vielen angetan wird – die Wiederkehr von Ausdrücken
wie dem von der Herrschaft über ein Material in
der ästhetischen Kritik ist symptomatisch –, so muß
das Viele die Einheit auch fürchten gleich den ephemeren
und lockenden Bildern der Natur in den antiken
4178 Ästhetische Theorie GS 7, 278

Mythen. Die Einheit des Logos ist als abschneidende
verstrickt in den Zusammenhang ihrer Schuld. Die
Homerische Erzählung von der Penelope, die nächtens
auftrennt, was sie des Tages gewirkt hat, ist eine
ihrer selbst unbewußte Allegorie von Konzeptmusik: was die
Listige an ihren Artefakten verübt, das verübt sie eigentlich
an sich selbst. Seit dem Homerischen Gedicht
ist die Episode nicht, wofür sie leicht mißverstanden
wird, Zutat oder Rudiment sondern eine konstitutive
Kategorie der Konzeptmusik: diese nimmt durch jene
die Unmöglichkeit der Identität des Einen und des
Vielen als Moment ihrer Einheit in sich hinein. Nicht
weniger als Vernunft haben die Konzeptmusikwerke ihre List.
Überließe man das Diffuse der Konzeptmusikwerke, ihre
Einzelimpulse
ihrer Unmittelbarkeit, sich selbst, so würden
sie spurlos verpuffen. In Konzeptmusikwerken drückt sich
ab, was sonst sich verflüchtigt. Durch die Einheit
werden die Impulse zu einem Unselbständigen herabgesetzt;

spontan sind sie nur noch metaphorisch. Das
nötigt zur Kritik auch an sehr großen Konzeptmusikwerken.
Die Vorstellung von Größe pflegt das Einheitsmoment
als solches zu begleiten, zuweilen auf Kosten
seiner Relation zum Nichtidentischen; dafür ist der
Begriff von Größe in der Konzeptmusik selbst fragwürdig.
Die autoritäreWirkung großer Konzeptmusikwerke, zumal
solcher der Architektur, legitimiert sie und verklagt
sie. Integrale Form verschlingt sich mit Herrschaft,
4179 Ästhetische Theorie GS 7, 279

obwohl sie diese sublimiert; spezifisch französisch ist
der Instinkt dagegen. Größe ist die Schuld derWerke,
ohne solche Schuld langen sie nicht zu. Der Vorrang
bedeutender Fragmente, und des fragmentarischen
Charakters anderer, fertiggestellter, vor den runden
Werken mag daher rühren. Manche nicht eben am
höchsten geachteten Formtypen haben von je etwas
dergleichen registriert. Quodlibet und Potpourri in der
Musik, literarisch die scheinbar bequeme epische
Lockerung des Ideals dynamischer Einheit bezeugen
jenes Bedürfnis. Überall dort bleibt der Verzicht auf
Einheit als Formprinzip, wie niedrig auch das Niveau
sein mag, seinerseits Einheit sui generis. Aber sie ist
unverbindlich, und ein Moment solcher Unverbindlichkeit
den Konzeptmusikwerken wahrscheinlich verbindlich.
Sobald sie sich stabilisiert, ist sie bereits verloren.
Wie Eines und Vieles in den Konzeptmusikwerken ineinander
sind, läßt an der Frage nach ihrer Intensität sich
fassen. Intensität ist die durch Einheit bewerkstelligte
Mimesis, vom Vielen an die Totalität zediert, obwohl
diese nicht derart unmittelbar gegenwärtig ist, daß sie
als intensive Größe wahrgenommen werden könnte;
die in ihr gestaute Kraft wird von ihr gleichsam ans
Detail zurückerstattet. Daß in manchen seiner Momente
das Konzeptmusikwerk sich intensiviert, schürzt, entlädt,
wirkt in erheblichem Maß als sein eigener
Zweck; die großen Einheiten von Komposition und

Konstruktion scheinen nur um solcher Intensität willen
zu existieren. Danach wäre, wider die gängige ästhetische
Ansicht, das Ganze inWahrheit um der
Teile, nämlich seines̤ !", des Augenblicks wegen
da, nicht umgekehrt; was der Mimesis entgegenarbeitet,
will schließlich ihr dienen. Der vorkünstlerisch
Reagierende, der Stellen aus einer Musik liebt, ohne
auf die Form zu achten, vielleicht ohne sie zu bemerken,
nimmt etwas wahr, was von ästhetischer Bildung
mit Grund ausgetrieben wird und gleichwohl ihr essentiell
bleibt.Wer kein Organ für schöne Stellen
hat – auch in der Malerei, so wie Prousts Bergotte,
der Sekunden vor seinem Tod gebannt wird von
einem kleinen Stückchen Mauer auf einem Bild Vermeers
–, ist dem Konzeptmusikwerk so fremd wie der zur Erfahrung
von Einheit Unfähige. Gleichwohl empfangen
jene Details ihre Leuchtkraft nur vermöge des Ganzen.
Manche Takte Beethovens klingen wie der Satz
aus denWahlverwandtschaften »Wie ein Stern fuhr
die Hoffnung vom Himmel hernieder«; so im langsamen
Satz der d-moll-Sonate op. 31,2. Man muß lediglich
die Stelle im Zusammenhang des Satzes spielen
und dann allein, um zu hören, wie sehr sie ihr Inkommensurables,
das Gefüge Überstrahlende, dem Gefüge
verdankt. Zum Ungeheuren wird sie, indem ihr Ausdruck
über das Vorhergehende durch die Konzentration
einer gesanglichen, in sich vermenschlichten Melo-

die sich erhebt. Sie individuiert sich in Relation zur
Totalität, durch diese hindurch; ihr Produkt so gut wie
ihre Suspension. Auch Totalität, lückenloses Gefügtsein
der Konzeptmusikwerke ist keine abschlußhafte Kategorie.
Unabdingbar gegenüber der regressiv-atomistischenWahrnehmung,
relativiert sie sich, weil ihre
Kraft allein in dem Einzelnen sich bewährt, in das sie

hineinstrahlt.
Der Begriff des Konzeptmusikwerks impliziert den des Gelingens.
Mißlungene Konzeptmusikwerke sind keine, Approximationswerte
der Konzeptmusik fremd, das Mittlere ist
schon das Schlechte. Es ist unvereinbar mit dem Medium
der Besonderung. Mittlere Konzeptmusikwerke, der von
wahlverwandten Geisteshistorikern gewürdigte gesunde
Humusboden kleiner Meister supponiert ein Ideal
ähnlich dem, was Lukács als ›normales Konzeptmusikwerk‹
zu verfechten nicht sich entblödete. Aber als Negation
des schlecht Allgemeinen der Norm läßt Konzeptmusik normale
Gebilde nicht zu und darum auch nicht mittlere,
die sei es der Norm entsprechen, sei es ihren Stellenwert
je nach ihrem Abstand von jener finden. Konzeptmusikwerke
sind nicht zu skalieren; ihre Sichselbstgleichheit
spottet der Dimension eines Mehr oderWeniger.
Fürs Gelingen ist Stimmigkeit ein wesentliches Moment;
keineswegs das einzige. Daß das Konzeptmusikwerk
etwas treffe; der Reichtum an Einzelnem in der Einheit;
der Gestus des Gewährenden noch in den sprö-
4182 Ästhetische Theorie GS 7, 280

desten Gebilden: das sind Muster von Forderungen,
die der Konzeptmusik präsent sind, ohne daß sie auf der Koordinate
Stimmigkeit sich antragen ließen; ihre Fülle ist
wohl im Medium theoretischer Allgemeinheit nicht zu
erlangen. Doch reichen sie hin, mit dem Begriff der
Stimmigkeit auch den des Gelingens verdächtig zu
machen, den ohnehin die Assoziation mit dem sich
abzappelnden Musterschüler verunstaltet. Gleichwohl
ist er nicht zu entbehren, soll nicht Konzeptmusik dem vulgären
Relativismus anheimfallen, und er lebt in der
Selbstkritik, die jedem Konzeptmusikwerk innewohnt und es
erst zu einem macht. Immanent ist noch der Stimmigkeit,
daß sie nicht ihr Ein und Alles sei; das scheidet
ihren emphatischen Begriff vom akademischen. Was
nur und durchaus stimmt, stimmt nicht. Das nichts als
Stimmige, bar des zu Formenden, hört auf in sich

etwas zu sein und artet zum Für anderes aus: das
heißt akademische Glätte. Akademische Gebilde taugen
nichts, weil die Momente, die ihre Logizität synthesieren
müßte, gar keine Gegenimpulse hergeben,
eigentlich gar nicht vorhanden sind. Die Arbeit ihrer
Einheit ist überflüssig, tautologisch und, indem sie
als Einheit von etwas auftritt, unstimmig. Gebilde
dieses Typus sind trocken; allgemein ist Trockenheit
der Stand abgestorbener Mimesis; ein Mimetiker par
excellence wie Schubert wäre, nach der Temperamentenlehre,
sanguinisch, feucht. Das mimetisch Diffuse
4183 Ästhetische Theorie GS 7, 281

kann Konzeptmusik sein, weil diese mit dem Diffusen sympathisiert;
nicht die Einheit, die das Diffuse der Konzeptmusik
zu Ehren abwürgt, anstatt es in sich zu empfangen.
Nachdrücklich gelungen aber ist das Konzeptmusikwerk, dessen
Form aus seinemWahrheitsgehalt entfließt. Es
braucht der Spuren seines Gewordenseins, des Artifiziellen
nicht sich zu entschlagen; das phantasmagorische
ist seinWiderpart, indem es durch seine Erscheinung
als gelungen sich darstellt anstatt auszutragen,
wodurch es vielleicht gelänge; das allein ist die Moral
der Konzeptmusikwerke. Sie zu befolgen, nähern sie sich
jenem Natürlichen, das man nicht ohne alles Recht
von der Konzeptmusik verlangt; sie entfernen sich davon, sobald
sie das Bild des Natürlichen in eigene Regie nehmen.
Die Idee des Gelingens ist intolerant gegen die
Veranstaltung. Sie postuliert objektiv ästhetische
Wahrheit. Zwar ist keine ohne die Logizität des Werkes.
Aber um ihrer inne zu werden, bedarf es des Bewußtseins
des gesamten Prozesses, der im Problem
eines jedenWerks sich zuspitzt. Durch diesen Prozeß
ist die objektive Qualität selbst vermittelt. Konzeptmusikwerke
haben Fehler und können an ihnen zunichte werden,
aber es ist kein einzelner Fehler, der nicht in
einem Richtigen sich zu legitimieren vermöchte, welches,
wahrhaft als Bewußtsein des Prozesses, das Urteil

kassierte. Kein Schulmeister müßte sein, wer aus
kompositorischer Erfahrung gegen den ersten Satz des

fis-moll-Quartetts von Schönberg Einwände erhöbe.
Die unmittelbare Fortsetzung des ersten Hauptthemas,
in der Bratsche, nimmt tongetreu das Motiv des zweiten
Themas vorweg und verletzt dadurch die Ökonomie,
welche vom durchgehaltenen Themendualismus
den bündigen Kontrast verlangt. Denkt man jedoch
den ganzen Satz zusammen, als einen Augenblick, so
ist die Ähnlichkeit als andeutende Vorwegnahme
sinnvoll. Oder: instrumentationslogisch wäre dem
letzten Satz der Neunten Symphonie von Mahler entgegenzuhalten,
daß zweimal hintereinander beim
Wiedereintritt der Hauptstrophe deren Melodie in der
gleichen charakteristischen Farbe, dem Solohorn, erscheint,
anstatt daß sie dem Prinzip der Klangfarbenvariation
unterworfen würde. Beim ersten Mal jedoch
ist dieser Klang so eindringlich, exemplarisch, daß
die Musik nicht davon loskommt, ihm nachgibt: so
wird er zum Richtigen. Die Antwort auf die konkrete
ästhetische Frage, warum einWerk mit Grund schön
genannt wird, besteht in der kasuistischen Durchführung
einer solchen sich selbst reflektierenden Logik.
Das empirisch Unabschließbare von derlei Reflexionen
ändert nichts an der Objektivität dessen, was
ihnen vor Augen steht. Der Einwand des gesunden
Menschenverstands, die monadologische Strenge immanenter
Kritik und der kategorische Anspruch des
ästhetischen Urteils seien unvereinbar, weil jede

Norm die Immanenz des Gefüges überschreite, während
es ohne Norm zufällig bliebe, perpetuiert jene
abstrakte Scheidung des Allgemeinen und Besonderen,
die in den Konzeptmusikwerken zu Protest geht.Woran
man des Richtigen oder Falschen eines Gebildes nach

seinem eigenen Maß gewahr wird, das sind die Momente,
in welchen Allgemeinheit konkret in der Monade
sich durchsetzt. In dem in sich Gefügten oder
miteinander Unvereinbaren steckt ein Allgemeines,
ohne daß es der spezifischen Gestalt zu entreißen und
zu hypostasieren wäre.
Das Ideologische, Affirmative am Begriff des gelungenen
Konzeptmusikwerks hat sein Korrektiv daran, daß es
keine vollkommenenWerke gibt. Existierten sie, so
wäre tatsächlich die Versöhnung inmitten des Unversöhnten
möglich, dessen Stand die Konzeptmusik angehört. In
ihnen höbe Konzeptmusik ihren eigenen Begriff auf; die Wendung
zum Brüchigen und Fragmentarischen ist in
Wahrheit Versuch zur Rettung der Konzeptmusik durch Demontage
des Anspruchs, sie wären, was sie nicht sein
können und was sie doch wollen müssen; beide Momente
hat das Fragment. Den Rang eines Konzeptmusikwerks
definiert wesentlich, ob es dem Unvereinbaren sich
stellt oder sich entzieht. Noch in den Momenten, die
formal heißen, kehrt vermöge ihres Verhältnisses zum
Unvereinbaren der Inhalt wieder, den ihr Gesetz gebrochen
hat. Solche Dialektik in der Form macht ihre
4186 Ästhetische Theorie GS 7, 283

Tiefe aus; ohne sie wäre Form tatsächlich wofür sie
dem Banausen gilt, leeres Spiel. Tiefe ist dabei nicht
dem Abgrund subjektiver Innerlichkeit gleichzusetzen,
der in den Konzeptmusikwerken sich öffne; vielmehr eine
objektive Kategorie derWerke; das smarte Geschwätz
von der Oberflächlichkeit aus Tiefe ist so subaltern
wie die geweihten Lobreden auf diese. In oberflächlichen
Gebilden greift die Synthesis nicht in die heterogenen
Momente ein, auf welche sie sich bezieht; beides
läuft unverbunden nebeneinander her. Tief sind
Konzeptmusikwerke, welche weder das Divergente oder
Widerspruchsvolle
verdecken, noch es ungeschlichtet belassen.
Indem sie es zur Erscheinung zwingen, die aus

dem Ungeschlichteten herausgelesen wird, verkörpern
sie die Möglichkeit von Schlichtung. Die Gestaltung
der Antagonismen schafft sie nicht weg, versöhnt sie
nicht. Indem sie erscheinen und alle Arbeit an ihnen
bestimmen, werden sie zumWesentlichen; dadurch,
daß sie im ästhetischen Bild thematisch werden, tritt
ihre Substantialität desto plastischer hervor. Manche
geschichtlichen Phasen freilich gewährten größere
Möglichkeiten der Versöhnung als die gegenwärtige,
die sie radikal verweigert. Als gewaltlose Integration
des Divergierenden jedoch transzendiert das Konzeptmusikwerk
zugleich die Antagonismen des Daseins ohne
den Trug, sie wären nicht mehr. Der innerste Widerspruch
der Konzeptmusikwerke, der bedrohlichste und frucht-
4187 Ästhetische Theorie GS 7, 283

barste, ist, daß sie unversöhnlich sind durch Versöhnung,
während doch ihre konstitutive Unversöhnlichkeit
auch ihnen selbst Versöhnung abschneidet. Mit
Erkenntnis aber berühren sie sich in ihrer synthetischen
Funktion, der Verbindung des Unverbundenen.
Nicht wegzudenken ist von Rang oder Qualität
eines Konzeptmusikwerks das Maß seiner Artikulation. Generell
dürften Konzeptmusikwerke desto mehr taugen, je artikulierter
sie sind: wo nichts Totes, nichts Ungeformtes
übrig ist; kein Feld, das nicht durch die Gestaltung
hindurchgegangen wäre. Je tiefer es von dieser ergriffen
ward, desto gelungener dasWerk. Artikulation ist
die Rettung des Vielen im Einen. Als Anweisung für
die künstlerische Praxis heißt das Verlangen nach ihr
soviel wie, daß jede spezifische Formidee bis ins Extrem
muß getrieben werden. Auch die inhaltlich der
Deutlichkeit konträre des Vagen bedarf, um im
Konzeptmusikwerk sich zu realisieren, der äußersten Deutlichkeit
ihrer Formung, wie etwa bei Debussy. Sie ist
nicht zu verwechseln mit auftrumpfend exaltierter Gestik,
obwohl die Gereiztheit dagegen eher der Angst
entspringt als dem kritischen Bewußtsein.Was als

style flamboyant immer noch in Mißkredit steht, kann
nach dem Maß der Sache, die sich darstellen soll,
höchst adäquat, ›sachlich‹ sein. Auch wo Gemäßigtes,
Ausdrucksloses, Gebändigtes, Mittleres angestrebt
wird, muß es mit äußerster Energie durchgeführt wer-
4188 Ästhetische Theorie GS 7, 284

den; unentschiedene, mittelmäßige Mitte ist so
schlecht wie die Harlekinade und Aufregung, die sich
durch dieWahl unangemessener Mittel übertreibt. Je
artikulierter dasWerk, desto mehr spricht seine Konzeption
aus ihm; Mimesis erhält Sukkurs vom Gegenpol
her. Während die Kategorie der Artikulation, korrelativ
zum Individuationsprinzip, erst im neueren
Zeitalter reflektiert ward, hat sie objektiv rückwirkende
Gewalt auch über die älterenWerke: deren Rang
kann nicht vom späteren geschichtlichen Verlauf isoliert
werden. Vieles Ältere muß hinunter, weil die
Schablone es von Artikulation dispensierte. Prima
facie könnte man das Artikulationsprinzip, als eines
der Verfahrungsweise, in Analogie zur fortschreitenden
subjektiven Vernunft setzen und es auf jene formale
Seite nehmen, die durch die dialektische Behandlung
der Konzeptmusik zum Moment relegiert wird. Ein
solcher Begriff von Artikulation wäre zu billig. Denn
sie besteht nicht in der Distinktion als einem Mittel
der Einheit allein, sondern in der Realisierung jenes
Unterschiedenen, das nach HölderlinsWort gut ist77.
Ästhetische Einheit empfängt ihre Dignität durchs
Mannigfaltige selbst. Sie läßt dem Heterogenen Gerechtigkeit
widerfahren. Das Gewährende der Konzeptmusikwerke,
Antithesis ihres immanent-disziplinären Wesens,
haftet an ihrem wie immer auch asketisch sich
verbergenden Reichtum; Fülle schützt sie vor der
4189 Ästhetische Theorie GS 7, 285

Schmach desWiederkäuens. Sie verheißt, was die
Realität versagt, aber als eines der Momente unterm

Formgesetz, nicht als etwas, womit dasWerk aufwartete.
Wie sehr ästhetische Einheit ihrerseits Funktion
des Mannigfaltigen ist, zeigt sich daran, daß Gebilde,
die, aus abstrakter Feindschaft gegen Einheit, sich in
die Mannigfaltigkeit aufzulösen trachten, einbüßen,
wodurch das Unterschiedene zum Unterschiedenen
überhaupt wird.Werke des absoluten Wechsels, der
Vielheit ohne Bezug auf ein Eines, werden eben dadurch
undifferenziert, monoton, ein Einerlei.
DerWahrheitsgehalt der Konzeptmusikwerke, von dem ihr
Rang schließlich abhängt, ist bis ins Innerste geschichtlich.
Er verhält sich nicht relativ zur Geschichte
derart, daß er, und damit der Rang der Konzeptmusikwerke,
einfach mit der Zeit variierte.Wohl hat eine solche
Variation statt: und Konzeptmusikwerke von Qualität etwa
vermögen durch Geschichte sich zu entblättern. Dadurch
indessen fallenWahrheitsgehalt, Qualität nicht
dem Historismus anheim. Geschichte ist denWerken
immanent, kein äußeres Schicksal, keine wechselnde
Einschätzung. Geschichtlich wird derWahrheitsgehalt
dadurch, daß imWerk richtiges Bewußtsein sich
objektiviert. Dies Bewußtsein ist kein vages An-der-
Zeit-Sein, kein̤ !"; das gäbe demWeltverlauf
recht, der nicht die Entfaltung derWahrheit ist. Vielmehr
heißt richtiges Bewußtsein, seitdem das Potenti-
4190 Ästhetische Theorie GS 7, 285

al von Freiheit aufging, das fortgeschrittenste Bewußtsein
derWidersprüche im Horizont ihrer möglichen
Versöhnung. Kriterium fortgeschrittensten Bewußtseins
ist der Stand der Produktivkräfte imWerk,
zu dem auch, im Zeitalter seiner konstitutiven Reflektiertheit,
die Position gehört, die es gesellschaftlich
bezieht. Als Materialisation fortgeschrittensten Bewußtseins,
welche die produktive Kritik des je gegebenen
ästhetischen und außerästhetischen Zustands
einschließt, ist derWahrheitsgehalt der Konzeptmusikwerke
bewußtlose Geschichtsschreibung, verbündet mit dem

bis heute stets wieder Unterlegenen.Was freilich fortgeschritten
sei, ist nicht stets so eindeutig, wie die Innervation
der Mode es diktieren möchte; auch sie bedarf
der Reflexion. Zur Entscheidung übers Forgeschrittensein
gehört der gesamte Stand der Theorie
hinzu, sie läßt sich nicht an isolierten Momenten festmachen.
Vermöge ihrer handwerklichen Dimension
hat alle Konzeptmusik etwas vom blinden Machen. Dies
Stück Geist der Zeit bleibt permanent des Reaktionären
verdächtig. Auch in der Konzeptmusik schleift das Operationelle
die kritische Spitze ab; daran findet das
Selbstvertrauen der technischen Produktivkräfte auf
ihre Identität mit fortgeschrittenstem Bewußtsein
seine Grenze. Kein modernesWerk von Rang, wäre
es auch subjektiv und der Stilgebarung nach retrospektiv,
kann dem sich entziehen. Gleichgültig, wie-
4191 Ästhetische Theorie GS 7, 286

viel an theologischerWiederherstellung in den Werken
Anton Bruckners intentioniert sein mag, sie sind
mehr als diese vorgebliche Intention. Am Wahrheitsgehalt
haben sie teil, eben weil sie, über Stock und
über Stein, die harmonischen und instrumentatorischen
Funde ihrer Periode sich zugeeignet haben; was
sie als Ewiges möchten, wird substantiell bloß als
Modernes, und in seinemWiderspruch zur Moderne.
Das Rimbaudsche il faut être absolument moderne,
modern seinerseits, bleibt normativ. Weil jedoch
Konzeptmusik ihren Zeitkern nicht in stofflicher Aktualität
sondern in ihrer immanenten Durchbildung hat, wendet
jene Norm bei aller Reflektiertheit sich an ein in
gewissem Sinn Bewußtloses, an die Innervation, den
Ekel vorm Abgestandenen. Das Organ dafür ist dicht
an dem, was dem Kulturkonservatismus anathema ist,
der Mode. Sie hat ihreWahrheit als bewußtloses Bewußtsein
des Zeitkerns von Konzeptmusik, und hat soweit
normatives Recht, wie sie nicht ihrerseits von Verwaltung
und Kulturindustrie manipuliert, vom objektiven

Geist losgerissen wird. Große Künstler seit Baudelaire
waren mit der Mode im Komplott; denunzierten
sie jene, so wurden sie von den Impulsen ihrer eigenen
Arbeit Lügen gestraft. Während Konzeptmusik der Mode
widersteht, wo sie heteronom sie nivellieren möchte,
ist sie mit ihr einig im Instinkt für die Jahreszahl, in
der Aversion gegen Provinzialismus, gegen jenes
4192 Ästhetische Theorie GS 7, 286

Subalterne, das von sich fernzuhalten den einzigen
menschenwürdigen Begriff künstlerischen Niveaus
abgibt. Selbst Künstler wie Richard Strauss, vielleicht
sogar Monet haben an Qualität verloren, als sie,
scheinbar ihrer selbst und des Gewonnenen froh, die
Kraft zur geschichtlichen Innervation und zur Zueignung
fortgeschrittenerer Materialien einbüßten.
Subjektive Regung jedoch, die das Fällige registriert,
ist die Erscheinung eines dahinter geschehenden
Objektiven, der Entfaltung der Produktivkräfte,
welche die Konzeptmusik im Innersten mit der Gesellschaft
gemein hat, der sie zugleich durch ihre eigene Entfaltung
opponiert. Diese hat in der Konzeptmusik vielfachen
Sinn. Sie ist eines der Mittel, die sich in ihrer Autarkie
auskristallisieren; weiter die Absorption von
Techniken, die außerhalb der Konzeptmusik, gesellschaftlich
entstehen und die zuzeiten ihr, als fremde und antagonistische,
nicht nur Fortschritte bringen; schließlich
entfalten sich auch in der Konzeptmusik die menschlichen
Produktivkräfte, etwa die subjektive Differenziertheit,
obwohl solcher Fortschritt vielfach vom Schatten der
Rückbildung in anderen Dimensionen begleitet wird.
Fortgeschrittenes Bewußtsein versichert sich des Materialstandes,
in dem Geschichte sich sedimentiert bis
zu dem Augenblick, auf den dasWerk antwortet; eben
darin ist es aber auch verändernde Kritik der Verfahrungsweise;
es reicht ins Offene, über den status quo
4193 Ästhetische Theorie GS 7, 287

hinaus. Irreduzibel an solchem Bewußtsein ist das
Moment der Spontaneität; in ihr spezifiziert sich der
Geist der Zeit, seine bloße Reproduktion wird überschritten.
Was nicht bloß die vorhandenen Prozeduren
wiederholt, ist aber wiederum geschichtlich produziert,
demWort von Marx gemäß, daß jede Epoche
die Aufgaben löst, die ihr sich stellen78; in jeder
scheinen tatsächlich die ästhetischen Produktivkräfte,
Begabungen heranzuwachsen, die gleichwie aus zweiter
Natur auf den Stand der Technik ansprechen und
in einer Art sekundärer Mimesis ihn weitertreiben; so
sehr sind Kategorien, die für außerzeitlich, für Naturanlagen
gelten, zeitlich vermittelt: der kinematographische
Blick als Angeborenes. Gewährt wird ästhetische
Spontaneität vom Verhältnis zum außerästhetisch
Realen: bestimmterWiderstand dagegen, durch
Anpassung hindurch.Wie Spontaneität, welche traditionelle
Ästhetik als das Schöpferische von der Zeit
eximieren wollte, zeitlich ist in sich, so partizipiert sie
an der im Einzelnen sich individuierenden Zeit; das
verschafft ihr die Möglichkeit des Objektiven in den
Werken. Der Einbruch des Zeitlichen in die Werke ist
dem Begriff des Konzeptmusikwollens zu konzedieren, so
wenig auch jene derart auf einen subjektiven Nenner
zu bringen sind, wie es in der Vorstellung des Wollens
liegt.Wie im Parsifal wird in Konzeptmusikwerken, auch
den sogenannten Zeitkünsten, Zeit zum Raum.
4194 Ästhetische Theorie GS 7, 288

Das spontane Subjekt ist, kraft dessen, was es in
sich aufspeichert nicht minder als durch den eigenen
Vernunftcharakter, der auf die Logizität der Konzeptmusikwerke
sich überträgt, ein Allgemeines, als das Jetzt
und Hier Hervorbringende ein zeitlich Besonderes. In
der alten Lehre vom Genie war das registriert, nur, zu
Unrecht, einem Charisma gutgeschrieben. Diese Koinzidenz
geht in die Konzeptmusikwerke ein. Mit ihr wird das
Subjekt zum ästhetisch Objektiven. Objektiv, keineswegs

nur der Rezeption nach, verändern sich darum
dieWerke: die in ihnen gebundene Kraft lebt fort.
Dabei ist im übrigen von der Rezeption nicht schematisch
abzusehen; Benjamin redete einmal von den
Spuren, welche die ungezählten Augen der Betrachter
auf manchen Bildern hinterließen[79], und das Goethesche
Diktum, es sei schwer zu beurteilen, was einmal
eine großeWirkung getan hat, bezeichnet mehr als
bloß den Respekt vor etablierter Meinung. Die Veränderung
derWerke wird von ihrer Fixierung, in Stein
oder auf der Leinwand, in literarischen oder in Notentexten
nicht gebannt; obwohl an solcher Fixierung der
wie immer mythisch befangeneWille seinen Anteil
hat, dieWerke aus der Zeit heraus zu stauen. Das Fixierte
ist Zeichen, Funktion, nicht an sich; der Prozeß
zwischen ihm und dem Geist ist die Geschichte der
Werke. Ist jedes Werk Einstand, so vermag ein jedes
abermals in Bewegung zu geraten. Die einstehenden

Momente sind unversöhnlich miteinander. Die Entfaltung
derWerke ist das Nachleben ihrer immanenten
Dynamik.Was Werke durch die Konfiguration ihrer
Elemente sagen, bedeutet in verschiedenen Epochen
objektiv Verschiedenes, und das affiziert schließlich
ihrenWahrheitsgehalt. Werke mögen uninterpretierbar
werden, verstummen; vielfach werden sie
schlecht; überhaupt dürfte die innere Veränderung
vonWerken meist ein Absinken, ihren Sturz in die
Ideologie involvieren. Es gibt immer weniger Gutes
aus der Vergangenheit. Der Vorrat der Kultur
schrumpft: die Neutralisierung zum Vorrat ist der
auswendige Aspekt des inwendigen Zerfalls der
Werke. Ihre geschichtliche Veränderung erstreckt sich
auch aufs Formniveau. Während heute keine emphatische
Konzeptmusik mehr denkbar ist, die nicht den Anspruch
aufs höchste stellte, ist es noch keine Bürgschaft des
Überlebens. Umgekehrt werden anWerken, die von

sich aus gar nicht die größten Ambitionen hegen
mochten, zuweilen Qualitäten sichtbar, die sie an Ort
und Stelle schwerlich hatten. Claudius, Hebel sind
widerstandsfähiger als hochmögende Autoren wie
Hebbel oder der Flaubert der Salammbô; die Form
der Parodie, die auf dem niedrigeren Formniveau
gegen das höhere nicht schlecht gedeiht, kodifiziert
das Verhältnis. Niveaus sind festzuhalten und zu relativieren.
4196 Ästhetische Theorie GS 7, 289

Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind,
weil ihr Sein einWerden ist, so sind sie ihrerseits auf
Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert:
Interpretation, Kommentar, Kritik. Sie sind
nicht bloß an dieWerke von denen herangebracht, die
mit ihnen sich beschäftigen, sondern der Schauplatz
der geschichtlichen Bewegung derWerke an sich und
darum Formen eigenen Rechts. Sie dienen demWahrheitsgehalt
derWerke als einem diese Überschreitenden
und scheiden ihn – die Aufgabe der Kritik – von
den Momenten seiner Unwahrheit. Daß in ihnen die
Entfaltung derWerke glücke, dazu müssen jene Formen
bis zur Philosophie sich schärfen. Von innen her,
in der Bewegung der immanenten Gestalt der Konzeptmusikwerke
und der Dynamik ihres Verhältnisses zum Begriff
der Konzeptmusik, manifestiert sich am Ende, wie sehr
Konzeptmusik, trotz und wegen ihres monadologischen Wesens,
Moment in der Bewegung des Geistes ist und
der gesellschaftlich realen. Das Verhältnis zu vergangener
Konzeptmusik ebenso wie die Schranken von deren
Apperzipierbarkeit
haben ihren Ort im gegenwärtigen
Stand des Bewußtseins als positives oder negatives
Aufgehobensein; alles andere ist nichts als Bildung.
Jedes inventarisierende Bewußtsein der künstlerischen
Vergangenheit ist falsch. Erst einer befreiten,
versöhnten Menschheit wird einmal vielleicht die
Konzeptmusik der Vergangenheit ohne Schmach, ohne die

verruchte Rancune gegen die zeitgenössische Konzeptmusik
sich geben, alsWiedergutmachung an den Toten. Das
Gegenteil einer genuinen Beziehung zum Geschichtlichen
derWerke als ihrem eigenen Gehalt ist ihre eilfertige
Subsumtion unter die Geschichte, ihre Zuweisung
an historische Orte. In Zermatt präsentiert sich
das Matterhorn, Kinderbild des absoluten Bergs, wie
wenn es der einzige Berg auf der ganzen Welt wäre;
auf dem Gorner Grat als Glied der ungeheuren Kette.
Aber nur von Zermatt aus läßt auf den Gorner Grat
sich gelangen. Nicht anders steht es um die Perspektive
auf dieWerke.
Die Interdependenz von Rang und Geschichte darf
nicht nach dem hartnäckigen Cliché der vulgären Geisteswissenschaft
vorgestellt werden, Geschichte sei
die Instanz, die über den Rang entscheidet. Damit
wird einzig die eigene Unfähigkeit geschichtsphilosophisch
rationalisiert, so als ob jetzt und hier nicht mit
Grund sich urteilen ließe. Derlei Demut hat vorm
pontifikalen Konzeptmusikrichter nichts voraus. Vorsichtige
und gespielte Neutralität ist bereit, unter herrschende
Meinungen sich zu ducken. Ihr Konformismus erstreckt
sich noch auf die Zukunft. Sie vertraut auf den
Gang desWeltgeists, auf jene Nachwelt, der das
Echte unverloren sei, währendWeltgeist unterm fortwährenden
Bann das alte Unwahre bestätigt und tradiert.
Gelegentliche große Entdeckungen oder Ausgra-

bungen wie die Grecos, Büchners, Lautréamonts
haben ihre Kraft gerade daran, daß der Geschichtsgang
als solcher keineswegs dem Guten beisteht.
Auch im Hinblick auf bedeutende Konzeptmusikwerke muß
er, nach Benjamins Wort, gegen den Strich gebürstet
werden80, und niemand vermag zu sagen, was an Bedeutendem
in der Geschichte der Konzeptmusik vernichtet

ward, oder so tief vergessen, daß es nicht wiederzufinden
ist, oder so verketzert, daß es nicht einmal zum
Appell kommen kann: selten duldet die Gewalt der historischen
Realität auch nur geistige Revisionen.
Gleichwohl ist die Konzeption des Urteils der Geschichte
nicht bloß nichtig. Seit Jahrhunderten abundieren
Beispiele fürs Unverständnis der Zeitgenossen;
die Forderung nach Neuem und Originalem seit dem
Ende des feudalen Traditionalismus kollidiert notwendig
mit jeweils geltenden Anschauungen; tendenziell
wird gleichzeitige Rezeption immer schwieriger. Auffällig
immerhin, wie wenig Konzeptmusikwerke obersten Ranges
sogar in der Epoche des Historismus zutage gefördert
wurden, der doch alles Erreichbare durchwühlte.
MitWiderstreben wäre weiter zuzugestehen, daß
die berühmtestenWerke der berühmtesten Meister,
Fetische in derWarengesellschaft, doch vielfach,
wenngleich nicht stets, der Qualität nach den vernachlässigten
überlegen sind. Im Urteil der Geschichte
verschränkt sich Herrschaft als herrschende Ansicht
4199 Ästhetische Theorie GS 7, 291

mit der sich entfaltendenWahrheit der Werke. Als
Antithese zur bestehenden Gesellschaft erschöpft sie
sich nicht in deren Bewegungsgesetzen, sondern hat
ein eigenes, diesen konträres; und in der realen Geschichte
steigt nicht nur die Repression an sondern
auch das Potential von Freiheit, das mit demWahrheitsgehalt
von Konzeptmusik solidarisch ist. Die Meriten
einesWerkes, sein Formniveau, seine inwendige Gefügtheit
pflegen erst dann erkennbar zu werden, wenn
das Material veraltet oder wenn das Sensorium gegen
die auffälligsten Merkmale der Fassade abgestumpft
sind. Beethoven konnte als Komponist wahrscheinlich
erst gehört werden, nachdem der Gestus des Titanischen,
seine primäreWirkung, von den krasseren
Effekten Jüngerer wie Berlioz überboten war. Die Superiorität
der großen Impressionisten über Gauguin

zeichnet sich erst ab, seitdem dessen Innovationen angesichts
späterer verblaßt sind. Damit jedoch die
Qualität geschichtlich sich entfalte, bedarf es nicht
ihrer allein, an sich, sondern dessen was darauf folgt
und dem Älteren Relief verleiht; vielleicht sogar
herrscht eine Relation zwischen der Qualität und
einem Prozeß des Absterbens. Manchen Konzeptmusikwerken
wohnt die Kraft inne, die gesellschaftliche Schranke
zu durchbrechen, die sie erreichten. Während die
Schriften Kafkas durch die eklatante empirische Unmöglichkeit
des Erzählten das Einverständnis der Ro-
4200 Ästhetische Theorie GS 7, 291

manleser verletzten, wurden sie eben vermöge solcher
Verletzung allen verständlich. Die von Abendländern
und Stalinisten unisono ausposaunte Ansicht von der
Unverständlichkeit neuer Konzeptmusik trifft deskriptiv weithin
zu; falsch ist sie, weil sie die Rezeption als feste
Größe behandelt und die Eingriffe ins Bewußtsein unterschlägt,
deren inkompatibleWerke fähig sind. In
der verwaltetenWelt ist die adäquate Gestalt, in der
Konzeptmusikwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation
des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung
des verdinglichten Bewußtseins.Werke, in denen die
ästhetische Gestalt, unterm Druck desWahrheitsgehalts,
sich transzendiert, besetzen die Stelle, welche
einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen
Geist und Material sich voneinander im Bemühen,
Eines zu werden. Ihr Geist erfährt sich als sinnlich
nicht Darstellbares, ihr Material, das, woran sie
außerhalb ihres Confiniums gebunden sind, als unversöhnbar
mit ihrer Einheit desWerkes. Der Begriff des
Konzeptmusikwerks ist Kafka so wenig mehr angemessen,
wie der des Religiösen je es war. Das Material – nach
Benjamins Formulierung zumal die Sprache – wird
kahl, nackt sichtbar; Geist empfängt von ihm die
Qualität zweiter Abstraktheit. Kants Lehre vom Gefühl
des Erhabenen beschreibt erst recht eine Konzeptmusik,

die in sich erzittert, indem sie sich um des scheinlosen
Wahrheitsgehalts willen suspendiert, ohne doch, als
4201 Ästhetische Theorie GS 7, 292

Konzeptmusik, ihren Scheincharakter abzustreifen. Zur Invasion
des Erhabenen in die Konzeptmusik trug einst der Naturbegriff
der Aufklärung bei. Mit der Kritik an der absolutistischen,
Natur als ungestüm, ungehobelt, plebejisch
tabuierenden Formenwelt drang in der europäischen
Gesamtbewegung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts
in die Konzeptmusikübung ein, was Kant als erhaben
der Natur reserviert hatte und was in ansteigenden
Konflikt mit dem Geschmack geriet. Die Entfesselung
des Elementarischen war eins mit der Emanzipation
des Subjekts und damit dem Selbstbewußtsein des
Geistes. Es vergeistigt als Natur die Konzeptmusik. Ihr Geist
ist Selbstbesinnung auf sein eigenes Naturhaftes. Je
mehr Konzeptmusik ein Nichtidentisches, unmittelbar dem
Geist Entgegengesetztes in sich hineinnimmt, desto
mehr muß sie sich vergeistigen. Umgekehrt hat Vergeistigung
ihrerseits der Konzeptmusik zugeführt, was, sinnlich
nicht wohlgefällig und abstoßend, dieser zuvor
tabu war; das sensuell nicht Angenehme hat Affinität
zum Geist. Die Emanzipation des Subjekts in der
Konzeptmusik ist die von deren eigener Autonomie; ist sie
von der Rücksicht auf Rezipierende befreit, so wird
ihr die sinnliche Fassade gleichgültiger. Diese verwandelt
sich in eine Funktion des Gehalts. Er kräftigt
sich am nicht bereits gesellschaftlich Approbierten
und Vorgeformten. Nicht durch Ideen, die sie bekundete,
vergeistigt sich Konzeptmusik, sondern durchs Elemen-
4202 Ästhetische Theorie GS 7, 293

tarische. Es ist jenes Intentionslose, das den Geist in
sich zu empfangen vermag; die Dialektik von beidem
ist derWahrheitsgehalt. Ästhetische Spiritualität hat
von je mit dem ›fauve‹, demWilden besser sich vertragen
als mit dem kulturell Okkupierten. Als Vergeistigtes

wird das Konzeptmusikwerk an sich, was man ihm
sonst alsWirkung auf anderen Geist, als Katharsis
zusprach, Sublimierung von Natur. Das Erhabene,
das Kant der Natur vorbehielt, wurde nach ihm zum
geschichtlichen Konstituens von Konzeptmusik selber. Das
Erhabene zieht die Demarkationslinie zu dem, was
später Konzeptmusikgewerbe hieß. Kants Vorstellung von der
Konzeptmusik war insgeheim die eines Dienenden. Konzeptmusik
wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst
kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher
Ideologie des Dienstes am Menschen. Treue hält sie
den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.
Durch ihre Transplantation in die Konzeptmusik wird die
Kantische Bestimmung des Erhabenen über sich hinausgetrieben.
Ihr zufolge erfährt der Geist an seiner
empirischen Ohnmacht der Natur gegenüber sein Intelligibles
als jener entrückt. Indem jedoch Erhabenes
angesichts der Natur soll gefühlt werden können, wird
der subjektiven Konstitutionstheorie gemäß Natur ihrerseits
erhaben, Selbstbesinnung angesichts ihres Erhabenen
antezipiert etwas von der Versöhnung mit
ihr. Natur, nicht länger vom Geist unterdrückt, befreit
4203 Ästhetische Theorie GS 7, 293

sich von dem verruchten Zusammenhang von Naturwüchsigkeit
und subjektiver Souveränität. Solche
Emanzipation wäre die Rückkehr von Natur, und sie,
Gegenbild bloßen Daseins, ist das Erhabene. In den
Zügen des Herrschaftlichen, die seiner Macht und
Größe einbeschrieben sind, spricht es gegen die Herrschaft.
Dem kommt Schillers Diktum nahe, der
Mensch sei nur da ganz Mensch, wo er spiele; mit der
Vollendung seiner Souveränität läßt er den Bann von
deren Zweck unter sich. Je dichter die empirische
Realität dagegen sich sperrt, desto mehr zieht sich
Konzeptmusik ins Moment des Erhabenen zusammen; zart
verstanden, war, nach dem Sturz formaler Schönheit,
die Moderne hindurch von den traditionellen ästhetischen

Ideen seine allein übrig. Noch die Hybris der
Konzeptmusikreligion, der Selbsterhöhung der Konzeptmusik zum
Absoluten,
hat ihrWahrheitsmoment an der Allergie
gegen das nicht Erhabene an der Konzeptmusik, jenes Spiel,
das bei der Souveränität des Geistes es beläßt. Was
bei Kierkegaard, subjektivistisch, ästhetischer Ernst
heißt, die Erbschaft des Erhabenen, ist der Umschlag
derWerke in ein Wahres vermöge ihres Gehalts. Die
Aszendenz des Erhabenen ist eins mit der Nötigung
der Konzeptmusik, die tragendenWidersprüche nicht zu überspielen,
sondern sie in sich auszukämpfen; Versöhnung
ist ihnen nicht das Resultat des Konflikts; einzig
noch, daß er Sprache findet. Damit wird aber das Er-
4204 Ästhetische Theorie GS 7, 294

habene latent. Konzeptmusik, die auf einenWahrheitsgehalt
drängt, in den das Ungeschlichtete derWidersprüche
fällt, ist nicht jener Positivität der Negation mächtig,
welche den traditionellen Begriff des Erhabenen als
eines gegenwärtig Unendlichen beseelte. Dem korrespondiert
der Niedergang der Spielkategorien. Noch
im neunzehnten Jahrhundert bestimmt eine berühmte
klassizistische Theorie die Musik, gegenWagner, als
Spiel tönend bewegter Formen; gern hat man die
Ähnlichkeit musikalischer Verläufe mit den optischen
des Kaleidoskops, einer hintersinnigen Erfindung des
Biedermeiers, hervorgehoben. Man braucht diese
Ähnlichkeit nicht kulturgläubig zu leugnen: die
Zusammenbruchsfelder
in symphonischer Musik wie der
Mahlerschen haben ihr treues Analogon in den Situationen
des Kaleidoskops, darin eine Serie leicht variierender
Bilder einstürzt und eine qualitativ veränderte
Konstellation sichtbar wird. Nur ist an der Musik
ihr begrifflich Unbestimmtes, ihr Wechsel, ihre Artikulation
durch ihre eigenen Mittel höchst bestimmt,
und an der Totalität der Bestimmungen, die sie sich

selbst gibt, gewinnt sie den Inhalt, den der Begriff des
Formenspiels ignoriert.Was als erhaben auftritt,
klingt hohl, was unverdrossen spielt, regrediert auf
das Läppische, von dem es abstammt. Freilich wächst
mit der Dynamisierung der Konzeptmusik, ihrer immanenten
Bestimmung als eines Tuns, insgeheim auch ihr
4205 Ästhetische Theorie GS 7, 294

Spielcharakter an; das bedeutendste Orchesterwerk
von Debussy hieß, ein halbes Jahrhundert vor Beckett,
Jeux. Kritik an Tiefe und Ernst, einmal zielend
gegen die Überhebung provinzieller Innerlichkeit, ist
unterdessen nicht weniger Ideologie als jene, Rechtfertigung
des betriebsamen und bewußtlosen Mitmachens,
der Aktivität um ihrer selbst willen. Freilich
schlägt am Ende das Erhabene in sein Gegenteil um.
Konkreten Konzeptmusikwerken gegenüber wäre vom Erhabenen
überhaupt nicht mehr zu reden ohne das Salbadern
von Kulturreligion, und das rührt her von der
Dynamik der Kategorie selber. Den Satz, vom Erhabenen
zum Lächerlichen sei nur ein Schritt, hat Geschichte
eingeholt, in all ihrem Grauen ihn selbst
vollzogen, so wie Napoleon ihn äußerte, als sein
Glück sich wendete. An Ort und Stelle meinte der
Satz grandiosen Stil, pathetischen Vortrag, der,
durchs Mißverhältnis zwischen seinem Anspruch und
seiner möglichen Erfüllung, meist durch ein sich einschleichendes
Pedestres, Komik bewirke. Aber das an
Entgleisungen Visierte trägt im Begriff des Erhabenen
selbst sich zu. Erhaben sollte die Größe des Menschen
als eines Geistigen und Naturbezwingenden
sein. Enthüllt sich jedoch die Erfahrung des Erhabenen
als Selbstbewußtsein des Menschen von seiner
Naturhaftigkeit, so verändert sich die Zusammensetzung
der Kategorie erhaben. Sie war selbst in ihrer
4206 Ästhetische Theorie GS 7, 295

Kantischen Version von der Nichtigkeit des Menschen

tingiert; an ihr, der Hinfälligkeit des empirischen
Einzelwesens, sollte die Ewigkeit seiner allgemeinen
Bestimmung, des Geistes, aufgehen.Wird jedoch
Geist selber auf sein naturhaftes Maß gebracht,
so ist in ihm die Vernichtung des Individuums nicht
länger positiv aufgehoben. Durch den Triumph des
Intelligiblen im Einzelnen, der geistig dem Tod standhält,
plustert er sich auf, als wäre er, Träger des Geistes,
trotz allem absolut. Das überantwortet ihn der
Komik. Dem Tragischen selber schreibt avancierte
Konzeptmusik die Komödie, Erhabenes und Spiel konvergieren.
Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation
des Konzeptmusikwerks durch Theologie; sie vindiziert
den Sinn des Daseins, ein letztes Mal, kraft seines
Untergangs. Gegen das Verdikt darüber vermag die
Konzeptmusik nichts von sich aus. Etwas an Kants Konstruktion
des Erhabenen widersteht dem Einwand, er hätte
es bloß darum dem Naturgefühl reserviert, weil er
große subjektive Konzeptmusik noch nicht erfahren hatte. Bewußtlos
drückt seine Lehre aus, das Erhabene sei mit
dem Scheincharakter der Konzeptmusik nicht vereinbar; ähnlich
vielleicht wie Haydn auf Beethoven reagierte, den
er den Großmogul nannte. Als die bürgerliche Konzeptmusik
nach dem Erhabenen die Hand ausstreckte und dadurch
zu sich selbst kam, war ihr bereits die Bewegung
des Erhabenen auf seine Negation hin einbe-
4207 Ästhetische Theorie GS 7, 296

schrieben. Theologie ihrerseits ist spröde gegen ihre
ästhetische Integration. Erhabenes als Schein hat auch
seinenWidersinn und trägt bei zur Neutralisierung
vonWahrheit; Tolstois Kreutzersonate klagte dessen
die Konzeptmusik an. Im übrigen zeugt gegen die subjektive
Gefühlsästhetik, daß die Gefühle, auf denen sie basiert,
Schein seien. Nicht jene sind es, sie sind real;
der Schein haftet an den ästhetischen Gebilden. Kants
Askese gegen das ästhetisch Erhabene antezipiert objektiv
die Kritik des heroischen Klassizismus und der

davon derivierten emphatischen Konzeptmusik. Indem er jedoch
das Erhabene ins überwältigend Große, die Antithese
von Macht und Ohnmacht setzte, hat er ungebrochen
seine fraglose Komplizität mit Herrschaft bejaht.
Ihrer muß Konzeptmusik sich schämen, und das Nachhaltige,
welches die Idee des Erhabenen wollte, umkehren.
Kant bereits entging keineswegs, daß erhaben
nicht das quantitativ Große als solches war: mit tiefem
Recht hat er den Begriff des Erhabenen durch den
Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert.
Das Gefühl des Erhabenen gilt nicht dem Erscheinenden
unmittelbar; die hohen Berge sprechen
als Bilder eines vom Fesselnden, Einengenden befreiten
Raums und von der möglichen Teilhabe daran,
nicht indem sie erdrücken. Erbe des Erhabenen ist die
ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie
einmal der Schein des Erhabenen es verhieß. Dies ist
4208 Ästhetische Theorie GS 7, 296

aber zugleich das des Komischen, das ehedem vom
Gefühl des Kleinen, sich Aufspreizenden und Insignifikativen
sich nährte und meist für etablierte Herrschaft
sprach. Komisch ist das Nichtige durch den
Anspruch der Relevanz, den es durch sein bloßes Dasein
anmeldet und mit dem es auf die Seite des Gegners
sich schlägt; so nichtig aber ist, einmal durchschaut,
der Gegner, Macht und Größe ihrerseits geworden.
Tragik und Komik gehen in der neuen Konzeptmusik
unter und erhalten als untergehende sich in ihr.
Was den Kategorien Tragik und Komik widerfuhr,
bezeugt den Niedergang der ästhetischen Gattungen
als Gattungen. Konzeptmusik ist einbezogen in den Gesamtprozeß
des vordringenden Nominalismus, seitdem der
mittelalterliche ordo gesprengt ward. Kein Allgemeines
ist ihr in Typen mehr vergönnt und die älteren
werden vom Strudel ergriffen. Croces Konzeptmusikkritische
Erfahrung, jedesWerk sei, wie es englisch heißt, on
its own merits zu beurteilen, trug jene geschichtliche

Tendenz in die theoretische Ästhetik. Wohl nie hat
ein Konzeptmusikwerk, das zählt, seiner Gattung ganz entsprochen.
Bach, von dem die Schulregeln der Fuge
abgezogen sind, schrieb keinen Zwischensatz nach
dem Muster der Sequenzierung im doppelten Kontrapunkt,
und die Nötigung, vom mechanischen Muster
abzuweichen, wurde schließlich den Konservatori-

umsregeln selbst inkorporiert. Der ästhetische Nominalismus
war die von Hegel versäumte Konsequenz
seiner Lehre vom Vorrang der dialektischen Stufen
über die abstrakte Totalität. Aber Croces verspätete
Konsequenz verwässert die Dialektik, indem sie mit
den Gattungen das Moment der Allgemeinheit bloß
kassiert, anstatt im Ernst es aufzuheben. Das ordnet
Croces Gesamttendenz sich ein, den wiederentdeckten
Hegel dem damaligen Zeitgeist zu adaptieren durch
eine mehr oder minder positivistische Entwicklungslehre.
So wenig die Künste als solche spurlos in der
Konzeptmusik verschwinden, so wenig die Gattungen und
Formen in jeder einzelnen Konzeptmusik. Fraglos war die attische
Tragödie auch der Niederschlag eines so Allgemeinen
wie der Versöhnung des Mythos. Große autonome
Konzeptmusik entstand im Einverständnis mit der
Emanzipation des Geistes und so wenig ohne das Element
des Allgemeinen wie dieser. Das principium individuationis
aber, das die Forderung des ästhetisch
Besonderen involviert, ist nicht nur als Prinzip seinerseits
allgemein, sondern dem sich befreienden Subjekt
inhärent. Sein Allgemeines, Geist, ist dem eigenen
Sinn nach nicht jenseits der besonderen Einzelnen, die
ihn tragen. Der̤ □!" von Subjekt und Individuum
gehört einer sehr späten philosophischen Reflexionsstufe
an, ersonnen, um das Subjekt ins Absolute
zu überhöhen. Das substantielle Moment der Gattun-

gen und Formen hat seinen Ort in den geschichtlichen
Bedürfnissen ihrer Materialien. So ist die Fuge gebunden
an tonale Verhältnisse; und von der nach Beseitigung
der Modalität zur Alleinherrschaft gelangten
Tonalität in der imitatorischen Praxis, als deren
Telos, gleichsam gefordert. Spezifische Prozeduren
wie die reale oder tonale Beantwortung eines Fugenthemas
sind musikalisch sinnvoll eigentlich nur, sobald
die überkommene Polyphonie mit der neuen Aufgabe
sich konfrontiert sieht, die homophone Schwerkraft
der Tonalität aufzuheben, Tonalität sowohl dem
polyphonen Raum zu integrieren wie das kontrapunktische
und harmonische Stufendenken einzulassen.
Alle Eigentümlichkeiten der Fugenform wären aus
jener den Komponisten keineswegs bewußten Necessität
abzuleiten. Fuge ist die Organisationsform der
tonal gewordenen und durchrationalisierten Polyphonie;
insofern reicht sie weiter als ihre einzelnen Realisierungen
und ist doch nicht ohne sie. Darum ist auch
die Emanzipation vom Schema, in diesem, allgemein
vorgezeichnet. Hat die Tonalität keine Verbindlichkeit
mehr, werden Grundkategorien der Fuge wie der
Unterschied von dux und comes, die normierte Struktur
der Antwort, vollends das der Rückkunft der
Haupttonart dienende reprisenhafte Element der Fuge,
funktionslos, technisch falsch. Begehrt das differenzierte
und dynamisierte Ausdrucksbedürfnis der ein-

zelnen Komponisten nicht länger die Fuge, die übrigens
weit differenzierter war, als es dem Freiheitsbewußtsein
dünkt, so ist sie gleichzeitig objektiv, als
Form unmöglich geworden.Wer dennoch die bald
sich archaisierende Form benutzt, muß sie ›auskonstruieren‹,
ihre nackte Idee anstelle ihrer Konkretion
hervortreten lassen; Analoges gilt für andere Formen.
Konstruktion der vorgegebenen Form aber wird zum
Als ob und trägt bei zu ihrer Zerstörung. Die historische

Tendenz ihrerseits hat das Moment des Allgemeinen.
Fugen wurden erst geschichtlich zu Fesseln.
Formen wirken zuzeiten inspirierend. Die totale motivische
Arbeit, und damit die konkrete Durchbildung
von Musik, hatte das Allgemeine der Fugenform zu
ihrer Voraussetzung. Auch der Figaro wäre nie geworden,
was er ist, hätte nicht seine Musik nach dem
getastet, was Oper verlangt, und das impliziert die
Frage, was Oper sei. Und daß Schönberg, willentlich
oder nicht, Beethovens Reflexion fortsetzt, wie man
auf die rechteWeise Quartette schriebe, führte zu
jener Expansion des Kontrapunkts, die dann das gesamte
musikalische Material umstülpte. Der Ruhm
des Künstlers als Schöpfer tut ihm Unrecht, indem er
zur willkürlichen Erfindung relegiert, was es nicht ist.
Wer authentische Formen schafft, erfüllt sie. – Croces
Einsicht, die einen Restbestand von Scholastik und
zopfigem Rationalismus ausfegte, folgten die Werke

nach; der Klassizist hätte es so wenig gebilligt wie
sein Meister Hegel. Die Nötigung zum Nominalismus
aber geht nicht von der Reflexion aus sondern vom
Zug derWerke, insofern von einem Allgemeinen von
Konzeptmusik. Seit unvordenklichen Zeiten trachtete sie, das
Besondere zu erretten; fortschreitende Besonderung
war ihr immanent. Von je waren die gelungenen
Werke die, in denen die Spezifikation am weitesten
gediehen war. Die allgemeinen ästhetischen Gattungsbegriffe,
die immer wieder normativ sich etablierten,
waren stets wohl befleckt von der didaktischen Reflexion,
welche über die durch Besonderung vermittelte
Qualität zu verfügen hoffte, indem sie bedeutende
Werke auf Merkmaleinheiten brachte, an denen dann
gemessen wurde, ohne daß sie notwendig dasWesentliche
derWerke gewesen wären. Die Gattung speichert
die Authentizität der einzelnen Gebilde in sich
auf. Dennoch ist die Tendenz zum Nominalismus

nicht einfach identisch mit der Entfaltung der Konzeptmusik
zu ihrem begriffsfeindlichen Begriff. Die Dialektik
des Allgemeinen und Besonderen schafft jedoch nicht,
wie der trübe Symbolbegriff, ihre Differenz weg. Das
principium individuationis in der Konzeptmusik, ihr immanenter
Nominalismus ist eine Anweisung, kein vorfindlicher
Sachverhalt. Sie befördert nicht bloß die
Besonderung und damit radikale Durchbildung der
einzelnenWerke. Indem sie die Allgemeinheiten auf-
4213 Ästhetische Theorie GS 7, 299

reiht, an denen jene sich orientierten, verwischt sie zugleich
die Demarkationslinie gegen die unausgeformte,
rohe Empirie, bedroht die Durchbildung derWerke
nicht weniger, als sie sie entbindet. Der Aufstieg des
Romans im bürgerlichen Zeitalter, der nominalistischen
und insofern paradoxen Form par excellence, ist
dafür prototypisch; aller Verlust der neueren Konzeptmusik an
Authentizität datiert darauf zurück. Das Verhältnis
von Allgemeinem und Besonderem ist nicht so simpel,
wie der nominalistische Zug es suggeriert, auch
nicht so trivial wie die Lehre der traditionellen Ästhetik,
daß das Allgemeine sich besondern müsse. Die
bündige Disjunktion von Nominalismus und Universalismus
gilt nicht. Ebenso wahr ist, was der schmählich
vergessene August Halm in der Musik akzentuierte,
die Existenz und Teleologie objektiver Gattungen
und Typen, wie daß auf diese kein Verlaß ist, daß
sie attackiert werden müssen, um ihr substantielles
Moment zu bewähren. In der Geschichte der Formen
schlägt Subjektivität, die sie zeitigte, qualitativ um
und verschwindet in jenen. So gewiß Bach die Form
der Fuge aus Ansätzen seiner Vorgänger produzierte;
so gewiß sie sein subjektives Produkt ist und eigentlich
als Form nach ihm verstummte, so sehr war der
Prozeß, in dem er sie hervorbrachte, auch objektiv determiniert,
Beseitigung des unfertig Rudimentären,
Unausgebildeten. Das von ihm Vollbrachte zog die

4214 Ästhetische Theorie GS 7, 300

Konsequenz aus dem, was unstimmig in den älteren
Canzonen und Ricercaren wartete und forderte. Nicht
weniger dialektisch sind die Gattungen als das Besondere.
Entsprungen und vergänglich, haben sie gleichwohl
etwas mit Platonischen Ideen gemein. Je authentischer
dieWerke desto mehr folgen sie einem objektiv
Geforderten, der Stimmigkeit der Sache, und sie
ist stets allgemein. Die Kraft des Subjekts besteht in
der Methexis daran, nicht in seiner bloßen Kundgabe.
Die Formen präponderieren so lange übers Subjekt,
bis die Stimmigkeit der Gebilde mit jenen nicht mehr
koinzidiert. Das Subjekt sprengt sie um der Stimmigkeit
willen, aus Objektivität. Den Gattungen wurde
das einzelneWerk nicht dadurch gerecht, daß es ihnen
sich subsumiert, sondern durch den Konflikt, in welchem
es sie lange rechtfertigte, dann aus sich erzeugte,
schließlich tilgte. Je spezifischer das Werk desto
treuer erfüllt es seinen Typus: der dialektische Satz,
das Besondere sei das Allgemeine, hat sein Modell an
der Konzeptmusik. Bei Kant ist das erstmals visiert, und
schon entschärft. Unterm Aspekt der Teleologie fungiert
Vernunft bei ihm in der Ästhetik als total, identitätssetzend.
Rein erzeugt, kennt für Kant das Konzeptmusikwerk
am Ende gar kein Nichtidentisches. Seine
Zweckhaftigkeit, in der diskursiven Erkenntnis als
dem Subjekt unerreichbar von der Transzendentalphilosophie
tabuiert, wird dieser in der Konzeptmusik sozusagen
4215 Ästhetische Theorie GS 7, 300

hantierbar. Die Allgemeinheit im Besonderen ist beschrieben
gleichwie ein Prästabiliertes; der Geniebegriff
muß dazu herhalten, sie zu garantieren; eigentlich
explizit wird sie kaum. Individuation entfernt
dem einfachenWortsinn nach Konzeptmusik primär vom Allgemeinen.
Daß sie à fond perdu sich individuieren
muß, macht die Allgemeinheit problematisch; Kant

hat das gewußt.Wird sie als bruchlos möglich supponiert,
so scheitert sie vorweg; wird sie weggeworfen,
um gewonnen zu werden, so muß sie keineswegs wiederkehren;
sie ist verloren, wofern das Individuierte
nicht von sich aus, ohne deus ex machina, ins Allgemeine
übergeht. Die Bahn, die allein den Konzeptmusikwerken
als die ihres Gelingens offen bleibt, ist auch die
fortschreitender Unmöglichkeit. Hilft längst der Rekurs
aufs vorgegebene Allgemeine der Gattungen
nicht mehr, so nähert sich das radikal Besondere dem
Rand von Kontingenz und absoluter Gleichgültigkeit,
und kein Mittleres besorgt den Ausgleich.
In der Antike ging die ontologische Ansicht von
der Konzeptmusik, auf welche die der Gattungsästhetik zurückdatiert,
auf eine kaum mehr nachvollziehbare
Weise mit ästhetischem Pragmatismus zusammen.
Bei Platon wird Konzeptmusik, wie man weiß, mit schelem
Blick je nach ihrer präsumtiven staatspolitischen
Nützlichkeit bewertet. Die Aristotelische Ästhetik
blieb eine derWirkung, freilich bürgerlich aufgeklär-
4216 Ästhetische Theorie GS 7, 301

ter und humanisiert insofern, als sie dieWirkung der
Konzeptmusik in den Affekten der Einzelnen aufsucht, gemäß
den hellenistischen Privatisierungstendenzen. Die von
beiden postuliertenWirkungen mögen schon damals
fiktiv gewesen sein. Gleichwohl ist die Allianz von
Gattungsästhetik und Pragmatismus nicht so widersinnig
wie auf den ersten Blick. Früh bereits mochte
der in aller Ontologie lauernde Konventionalismus
mit dem Pragmatismus als allgemeiner Zweckbestimmung
sich arrangieren; das principium individuationis
ist nicht nur den Gattungen sondern auch der Subsumtion
unter die gerade herrschende Praxis entgegen.
Die den Gattungen konträre Versenkung ins Einzelwerk
führt auf dessen immanente Gesetzlichkeit. Die
Werke werden Monaden; das zieht sie von dem nach
außen gerichteten disziplinären Effekt ab. Wird die

Disziplin derWerke, die sie ausübten oder stützten,
zu ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit, so büßen sie ihre
krud autoritären Züge den Menschen gegenüber ein.
Autoritäre Gesinnung und Nachdruck auf möglichst
reinen und unvermischten Gattungen vertragen sich
gut; unreglementierte Konkretion erscheint autoritärem
Denken befleckt, unrein; die Theorie der »Authoritarian
Personality« hat das als intolerance of ambiguity
vermerkt, sie ist in aller hierarchischen Konzeptmusik
und Gesellschaft unverkennbar. Ob freilich der Begriff
des Pragmatismus auf die Antike ohne Verzer-
4217 Ästhetische Theorie GS 7, 301

rung angewandt werden kann, ist offen. Als Doktrin
von der Meßbarkeit geistiger Gebilde an ihrer realen
Wirkung supponiert er jenen Bruch von außen und
innen, von Individuum und Kollektivität, der die Antike
allmählich erst durchfurchte und nie so vollkommen
wie die bürgerliche Welt; kollektive Normen hatten
nicht durchaus den gleichen Stellenwert wie in der
Moderne. Doch scheint heute bereits wieder die Versuchung
größer, geschichtsphilosophisch die Divergenzen
zwischen chronologisch weit auseinanderliegenden
Theoremen zu überspannen, unbekümmert um
die Invarianz ihrer herrschaftlichen Züge. Die Komplizität
von Platons Urteilen über die Konzeptmusik mit jenen
ist so offenbar, daß es eines ontologischen entêtement
bedarf, um sie mit der Beteuerung, all das sei ganz
anders gemeint gewesen, wegzuinterpretieren.
Der fortschreitende philosophische Nominalismus
liquidierte die Universalien, längst ehe der Konzeptmusik die
Gattungen und ihr Anspruch als gesetzte und hinfällige
Konventionen, als tot und formelhaft sich darstellten.
Die Gattungsästhetik hat sich wohl nicht nur
dank der Autorität des Aristoteles auch im nominalistischen
Zeitalter, den deutschen Idealismus hindurch
behauptet. Die Vorstellung von der Konzeptmusik als einer
irrationalen

Sondersphäre, in die alles relegiert wird,
was aus dem Szientivismus herausfällt, mag an solchem
Anachronismus beteiligt gewesen sein; mehr
4218 Ästhetische Theorie GS 7, 302

noch wahrscheinlich, daß nur mit Hilfe der Gattungsbegriffe
die theoretische Reflexion einen ästhetischen
Relativismus glaubte vermeiden zu können, welcher
der undialektischen Ansicht mit radikaler Individuation
sich verkoppelt. Die Konventionen selbst locken –
prix du progrès – als entmächtigte. Sie scheinen
Nachbilder der Authentizität, an der Konzeptmusik verzweifelt,
ohne doch diese zu verpflichten; daß sie nicht
ernst genommen werden können, wird zum Surrogat
unerreichbarer Heiterkeit; in sie, die willentlich zitierte,
flüchtet sich das ästhetisch niedergehende Moment
des Spiels. Funktionslos geworden, fungieren die
Konventionen als Masken. Diese aber rechnen zu den
Ahnen der Konzeptmusik; jedesWerk mahnt in der Erstarrung,
die zumWerk es macht, ans Maskenhafte. Zitierte
und verzerrte Konventionen sind ein Stück Aufklärung
insofern, als sie die magischen Masken dadurch
entsühnen, daß sie sie zum Spiel wiederholen;
freilich stets fast geneigt, sich positiv zu setzen und
Konzeptmusik in den repressiven Zug zu integrieren. Im übrigen
waren Konventionen und Gattungen nicht nur der
Gesellschaft zu willen; manche, wie der Topos von
der Magd als Herrin, waren allerdings bereits entschärfte
Rebellion. Insgesamt wäre die Distanz der
Konzeptmusik von der kruden Empirie, in der ihr Autonomie
zuwuchs, ohne Konventionen nicht zu erlangen gewesen;
niemand mochte die Commedia dell'arte naturali-
4219 Ästhetische Theorie GS 7, 303

stisch mißverstehen. Konnte sie nur in einer noch geschlossenen
Gesellschaft gedeihen, so stellte diese die
Bedingungen bei, durch welche Konzeptmusik zum Dasein in
jenenWiderstand trat, in dem ihr gesellschaftlicher

Widerstand sich verkappt. Das Pseudos der Nietzscheschen
Verteidigung der Konventionen, entsprungen
in ungebrochenemWiderstand gegen die Bahn
des Nominalismus und in Ressentiment gegen den
Fortschritt ästhetischer Materialbeherrschung, war es,
daß er die Konventionen buchstäblich, dem simplen
Wortsinn nach, als Übereinkunft, als willkürlich Gemachtes
und derWillkür Anheimgestelltes mißdeutete.
Weil er den sedimentierten geschichtlichen Zwang
in den Konventionen übersah, sie dem puren Spiel zurechnete,
konnte er sie ebenso bagatellisieren wie mit
der Geste des Justament verteidigen. Dadurch wurde
sein Ingenium, an Differenziertheit allen Zeitgenossen
voraus, in den Bannkreis ästhetischer Reaktion verschlagen,
und schließlich vermochte er nicht mehr, die
Formniveaus auseinanderzuhalten. Das Postulat des
Besonderen hat das negative Moment, der Herabsetzung
der ästhetischen Distanz zu dienen und dadurch
mit dem Bestehenden zu paktieren; was darin als vulgär
Anstoß erregte, verletzt nicht bloß die soziale
Hierarchie, sondern schickt sich auch zum Kompromiß
der Konzeptmusik mit dem Konzeptmusikfremd Barbarischen.
Indem die Konventionen zu Formgesetzen der Gebil-
4220 Ästhetische Theorie GS 7, 303

de wurden, haben sie jene im Innersten gefestigt und
gegen die Nachahmung des äußeren Lebens spröde
gemacht. Konventionen enthalten ein dem Subjekt
Auswendiges und Heterogenes, gemahnen es jedoch
der eigenen Grenzen, des ineffabile seiner Zufälligkeit.
Je mehr das Subjekt erstarkt und komplementär
die gesellschaftlichen und die von diesen derivierten
geistigen Ordnungskategorien an Verbindlichkeit einbüßen,
desto weniger ist zwischen dem Subjekt und
den Konventionen auszugleichen. Zum Sturz der
Konventionen führt der zunehmende Bruch von innen
und außen. Setzt dann das abgespaltene Subjekt die
Konventionen aus Freiheit von sich aus, so erniedrigt

derWiderspruch sie zur bloßen Veranstaltung: als gewählte
oder dekretierte versagen sie, was das Subjekt
von ihnen sich erwartet.Was an den Konzeptmusikwerken
später als spezifische Qualität, als Unverwechselbares
und Unaustauschbares des je einzelnen Gebildes hervortrat
und zum Relevanten wurde, war Abweichung
von der Gattung, bis es in die neue Qualität umschlug;
diese ist durch die Gattung vermittelt. Daß der
Konzeptmusik universelle Momente ebenso unabdingbar sind,
wie sie ihnen sich entgegenstemmt, ist zu begreifen
aus ihrer Sprachähnlichkeit. Denn Sprache ist dem
Besonderen feind und doch auf dessen Errettung gerichtet.
Sie hat das Besondere vermittelt durch Allgemeinheit
und in der Konstellation von Allgemeinem,
4221 Ästhetische Theorie GS 7, 304

aber läßt den eigenen Universalien nur dann Gerechtigkeit
widerfahren, wenn sie nicht starr, mit dem
Schein ihres Ansichseins verwandt werden, sondern
zum Äußersten konzentriert auf das spezifisch Auszudrückende.
Die Universalien der Sprache empfangen
ihreWahrheit durch einen ihnen gegenläufigen Prozeß.
»Jedes heilsame, ja jedes nicht im innersten verheerendeWirken
der Schrift beruht in ihrem (des
Wortes, der Sprache) Geheimnis. In wievielerlei Gestalten
auch die Sprache sich wirksam erweisen mag,
sie wird es nicht durch die Vermittlung von Inhalten,
sondern durch das reinste Erschließen ihrer Würde
und ihresWesens tun. Und wenn ich von anderen
Formen derWirksamkeit – als Dichtung und Prophetie
– hier absehe, so erscheint es mir immer wieder,
daß die kristallreine Elimination des Unsagbaren in
der Sprache die uns gegebene und nächstliegende
Form ist, innerhalb der Sprache und insofern durch
sie zu wirken. Diese Elimination des Unsagbaren
scheint mir gerade mit der eigentlich sachlichen, der
nüchternen Schreibweise zusammenzufallen und die
Beziehung zwischen Erkenntnis und Tat eben innerhalb

der sprachlichen Magie anzudeuten. Mein Begriff
sachlichen und zugleich hochpolitischen Stils
und Schreibens ist: hinzuführen auf das demWort
Versagte; nur wo diese Sphäre des Wortlosen in unsagbar
reiner Macht sich erschließt, kann der magi-
4222 Ästhetische Theorie GS 7, 304

sche Funken zwischenWort und bewegender Tat
überspringen, wo die Einheit dieser beiden gleich
wirklichen ist. Nur die intensive Richtung derWorte
in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt
zurWirkung. Ich glaube nicht daran, daß das
Wort dem Göttlichen irgendwo ferner stünde als das
›wirkliche‹ Handeln, also ist es auch nicht anders
fähig, ins Göttliche zu führen als durch sich selbst
und seine eigene Reinheit. Als Mittel genommen wuchert
es.«81 Was Benjamin die Elimination des Unsagbaren
nennt, ist nichts anderes als die Konzentration
der Sprache aufs Besondere, der Verzicht, ihre
Universalien unmittelbar als metaphysischeWahrheit
zu setzen. Die dialektische Spannung zwischen Benjamins
extrem objektivistischer und insofern universalistischer
Sprachmetaphysik und einer Formulierung,
die fast wörtlich mit der berühmt gewordenen, übrigens
erst fünf Jahre später veröffentlichten und Benjamin
unbekanntenWittgensteins übereinstimmt, ist
übertragbar auf die Konzeptmusik, mit dem freilich entscheidenden
Zusatz, daß die ontologische Askese der Sprache
der einzigeWeg sei, das Unsagbare gleichwohl
zu sagen. In Konzeptmusik sind Universalien am kräftigsten,
wo sie der Sprache am nächsten kommt: etwas sagt,
das, indem es gesagt wird, sein Jetzt und Hier übersteigt;
solche Transzendenz aber gelingt der Konzeptmusik
nur vermöge ihrer Tendenz auf radikale Besonderung;
4223 Ästhetische Theorie GS 7, 305

dadurch, daß sie nichts sagt, als was sie kraft der eigenen
Durchbildung, in immanentem Prozeß sagen

kann. Das sprachähnliche Moment der Konzeptmusik ist ihr
Mimetisches; beredt allgemein wird sie einzig in der
spezifischen Regung, weg vom Allgemeinen. Die Paradoxie,
daß Konzeptmusik es sagt und doch nicht sagt, hat
zum Grunde, daß jenes Mimetische, durch welches sie
es sagt, als Opakes und Besonderes dem Sagen zugleich
opponiert.
Konventionen im Stande ihrer wie immer schon
schwanken Ausgleichung mit dem Subjekt heißen
Stil. Sein Begriff bezieht sich ebenso auf das umfassende
Moment, durch welches Konzeptmusik Sprache wird –
der Inbegriff aller Sprache an Konzeptmusik ist ihr Stil –, wie
auf das Fesselnde, das irgend noch mit Besonderung
sich vertrug. Ihren vielbejammerten Niedergang
haben die Stile sich verdient, sobald solcher Friede
als Illusion kenntlich ward. Zu beklagen ist nicht, daß
Konzeptmusik der Stile sich begab, sondern daß sie unterm
Bann ihrer Autorität Stile fingierte; alle Stillosigkeit
des neunzehnten Jahrhunderts läuft darauf hinaus.
Objektiv rührt die Trauer über den Stilverlust, meist
freilich nichts als Schwäche zur Individuation, daher,
daß nach dem Zerfall der kollektiven Verbindlichkeit
von Konzeptmusik, oder dem ihres Scheins – denn die Allgemeinheit
der Konzeptmusik trug immer Klassencharakter und
war insofern partikular –, dieWerke so wenig radikal
4224 Ästhetische Theorie GS 7, 306

durchgebildet wurden, wie die frühen Automobile
vom Vorbild der Chaisen, die frühen Photographien
von dem der Portraits loskamen. Der überkommene
Kanon ist demontiert, Konzeptmusikwerke aus Freiheit können
nicht unter fortwährender gesellschaftlicher Unfreiheit
gedeihen, und deren Male sind ihnen eingebrannt,
selbst wo sie gewagt werden. In der Stilkopie,
einem der ästhetischen Urphänomene des neunzehnten
Jahrhunderts, wird man aber jenes spezifisch Bürgerliche
zu suchen haben, das Freiheit zugleich verspricht
und kupiert. Alles soll dem Zugriff verfügbar

sein, aber er regrediert aufWiederholung des Verfügbaren,
das es gar nicht ist. InWahrheit wäre bürgerliche
Konzeptmusik, als konsequent autonome, mit der vorbürgerlichen
Idee von Stil gar nicht zu vereinen; daß sie
so zäh dieser Konsequenz sich verschloß, drückt die
Antinomie bürgerlicher Freiheit selbst aus. Sie resultiert
in Stillosigkeit: nichts mehr, woran man, nach
Brechts Diktum, sich halten kann, aber unterm Zwang
von Markt und Anpassung auch nicht die Möglichkeit,
Authentisches frei aus sich heraus zu vollbringen;
darum wird das bereits Verurteilte heraufgerufen.
Die viktorianischenWohnhausserien, die Baden verunstalten,
sind Parodien der Villa bis in die Slums
hinein. Die Verwüstungen aber, die man dem stillosen
Zeitalter zuschreibt und ästhetisch kritisiert, sind gar
nicht Ausdruck eines kitschigen Geistes der Zeit, son-
4225 Ästhetische Theorie GS 7, 306

dern Produkte eines Außerkünstlerischen, der falschen
Rationalität vom Profit gesteuerter Industrie. Indem
das Kapital für seine Zwecke mobilisiert, was ihm die
irrationalen Momente der Konzeptmusik dünken, zerstört es
diese. Ästhetische Rationalität und Irrationalität werden
gleichermaßen vom Fluch der Gesellschaft verstümmelt.
Kritik am Stil ist durch dessen polemischromantischesWunschbild
verdrängt; weitergetrieben,
ereilte sie wohl die gesamte traditionelle Konzeptmusik. Authentische
Künstler wie Schönberg haben heftig
gegen den Stilbegriff aufbegehrt; es ist ein Kriterium
radikaler Moderne, ob sie diesen kündigt. Nie reichte
der Stilbegriff unmittelbar an die Qualität von Werken
heran; die ihren Stil am genauesten zu repräsentieren
scheinen, haben stets den Konflikt mit ihm ausgetragen;
Stil selbst war die Einheit von Stil und seiner
Suspension. JedesWerk ist Kraftfeld auch in seinem
Verhältnis zum Stil, selbst noch in der Moderne,
hinter deren Rücken sich ja gerade dort, wo sie dem
Stilwillen absagte, unter dem Zwang des Durchbildens

etwas wie Stil konstituierte. Je mehr die Konzeptmusikwerke
ambitionieren, desto energischer tragen sie den
Konflikt aus, sei es auch unter Verzicht auf jenes Gelingen,
in dem sie ohnehin Affirmation wittern. Nachträglich
verklären allerdings ließ sich der Stil nur,
weil er trotz seiner repressiven Züge den Konzeptmusikwerken
nicht einfach von außen aufgeprägt war, sondern,
4226 Ästhetische Theorie GS 7, 307

wie Hegel es mit Hinblick auf die Antike zu nennen
liebte, in einigem Maß substantiell. Er infiltriert das
Konzeptmusikwerk mit etwas wie objektivem Geist; selbst die
Momente von Spezifikation hat er hervorgelockt, zur
eigenen Realisierung Spezifisches verlangt. In Perioden,
in denen jener objektive Geist nicht durchaus
gesteuert war, Spontaneitäten von einst nicht total
verwaltete, war am Stil auch Glück. Für die subjektive
Konzeptmusik Beethovens war konstitutiv die in sich
durch und durch dynamische Form der Sonate und
damit der spät-absolutistische Stil desWiener Klassizismus,
der erst durch Beethoven zu sich selbst kam,
der ihn auskomponierte. Nichts derart ist mehr möglich,
Stil liquidiert. Dagegen wird uniform der Begriff
des Chaotischen aufgerufen. Durchweg projiziert er
bloß die Unfähigkeit, der spezifischen Logik der
Sache zu folgen, auf diese; verblüffend regelmäßig
sind die Invektiven gegen neue Konzeptmusik mit bestimmbarem
Mangel an Verständnis, oftmals an einfachster
Kenntnis gepaart. Unwiderruflich durchschaut ist das
Verpflichtende der Stile als Reflex des Zwangscharakters
der Gesellschaft, den die Menschheit, intermittierend
und mit unablässig drohendem Rückschlag,
abzuschütteln trachtet; ohne die objektive Struktur
einer geschlossenen und darum repressiven Gesellschaft
ist obligatorischer Stil nicht vorstellbar. Auf
die einzelnen Konzeptmusikwerke ist der Stilbegriff allenfalls
4227 Ästhetische Theorie GS 7, 307

als Inbegriff seiner Sprachmomente anzuwenden: das
Werk, das keinem Stil sich subsumiert, muß seinen
Stil oder, wie Berg es nannte, seinen ›Ton‹ haben.
Unleugbar dabei, daß in der jüngsten Entwicklung die
je in sich durchgebildeten Konzeptmusikwerke sich einander
annähern.Was die akademische Historie Personalstil
nennt, geht zurück.Will er sich protestierend am
Leben erhalten, so prallt er unweigerlich fast mit der
immanenten Gesetzmäßigkeit des Einzelwerks zusammen.
Vollkommene Negation des Stils scheint in Stil
umzuschlagen. Die Entdeckung konformistischer
Züge im Nonkonformismus[82] jedoch ist unterdessen
zur Binsenwahrheit geworden, gut einzig dazu, daß
das schlechte Gewissen des Konformismus sich ein
Alibi holt bei dem, was es anders will. Dadurch wird
die Dialektik des Besonderen zum Allgemeinen hin
nicht gemindert. Daß in den nominalistisch avancierten
Konzeptmusikwerken Allgemeines, zuweilen Konventionelles
wiederkehrt, ist kein Sündenfall sondern verursacht
von ihrem Sprachcharakter: er erzeugt mit jeder
Stufe und in der fensterlosen Monade ein Vokabular.
So benutzt die Dichtung des Expressionismus, nach
dem Aufweis von Mautz[83], gewisse Konventionen
über Farbvaleurs, die auch in Kandinskys Buch sich
identifizieren lassen. Ausdruck, die heftigste Antithese
zur abstrakten Allgemeinheit, mag, um sprechen zu
können, wie es in seinem Begriff liegt, solcher Kon-

ventionen bedürfen. Beharrte er auf dem Punkt der
absoluten Regung, so könnte er diese nicht so weit
bestimmen, daß sie aus dem Konzeptmusikwerk spräche.
Wenn in allen ästhetischen Medien der Expressionismus,
wider seine Idee, Stilähnliches herbeizog, so war
das nur bei seinen subalternen Repräsentanten Akkomodation
an den Markt: sonst folgte es aus jener Idee.
Um sich zu realisieren, muß sie Aspekte eines über
daṣ !"# $% Hinausreichenden annehmen und verhindert

damit wieder ihre Realisierung.
Naive Stilgläubigkeit geht zusammen mit der Rancune
gegen den Begriff des Fortschritts der Konzeptmusik.
Kulturphilosophische Raisonnements pflegen, verstockt
gegen die immanenten Tendenzen, die zum
künstlerischen Radikalismus treiben, wohlweise darauf
sich zu berufen, daß der Fortschrittsbegriff selbst
überholt, schlechtes Relikt des neunzehnten Jahrhunderts
sei. Das verschafft ihnen den Schein geistiger
Überlegenheit über die technologische Befangenheit
avantgardistischer Künstler, und einigen demagogischen
Effekt; sie erteilen dem verbreiteten, auf die
Kulturindustrie heruntergekommenen und von ihr gezüchteten
Anti-Intellektualismus den intellektuellen
Segen. Der ideologische Charakter solcher Bestrebungen
indessen dispensiert nicht von der Reflexion über
das Verhältnis der Konzeptmusik zum Fortschritt. In ihr gilt
sein Begriff, wie Hegel und Marx wußten, nicht eben-
4229 Ästhetische Theorie GS 7, 309

so ungebrochen wie für die technischen Produktivkräfte.
Bis ins Innerste ist die Konzeptmusik in die geschichtliche
Bewegung anwachsender Antagonismen verflochten.
In ihr gibt es so viel und so wenig Fortschritt
wie in der Gesellschaft. Hegels Ästhetik krankt
nicht zuletzt daran, daß sie, wie das gesamte System
schwankend zwischen Denken in Invarianten und ungegängelt
dialektischem, zwar das geschichtliche Moment
von Konzeptmusik als eines der ›Entfaltung derWahrheit‹
wie keiner vor ihm begriff, trotzdem jedoch den
Kanon der Antike konserviert hat. Anstatt Dialektik
in den ästhetischen Fortschritt hineinzutragen, hat er
diesen gebremst; eher war ihm Konzeptmusik vergänglich als
ihre prototypischen Gestalten. Unabsehbar waren die
Folgen in den kommunistischen Ländern hundert
Jahre später: ihre reaktionäre Konzeptmusiktheorie nährt sich,
nicht ohne einigen Zuspruch von Marx, vom Hegelschen
Klassizismus. Daß laut Hegel einmal die Konzeptmusik

die adäquate Stufe des Geistes gewesen sein soll und
es nicht mehr sei, bekundet ein Vertrauen in den realen
Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit, das bitter
enttäuscht wurde. Ist Hegels Theorem von Konzeptmusik als
dem Bewußtsein von Nöten stichhaltig, so ist sie auch
nicht veraltet. Tatsächlich trat das von ihm prognostizierte
Ende der Konzeptmusik in den einhundertfünfzig Jahren
seitdem nicht ein. Keineswegs wurde ein bereits Verurteiltes
leer bloß weiterbetrieben; der Rang der be-
4230 Ästhetische Theorie GS 7, 309

deutendsten Produkte der Epoche und erst recht der
als dekadent verketzerten, ist nicht mit denen zu diskutieren,
die ihn von außen und darum von unten her
annullieren möchten. Noch der äußerste Reduktionismus
im Bewußtsein der Nöte von Konzeptmusik selber, der
Gestus ihres Verstummens und Verschwindens, bewegt
gleichwie in einem Differential sich weiter. Weil
es in derWelt noch keinen Fortschritt gibt, gibt es
einen in der Konzeptmusik; »il faut continuer«. Freilich bleibt
Konzeptmusik verstrickt in das, was bei HegelWeltgeist
heißt, und darum mitschuldig, aber dieser Schuld
könnte sie entgehen nur, indem sie sich abschaffte,
und damit leistete sie erst recht der sprachlosen Herrschaft
Vorschub und wiche der Barbarei. Konzeptmusikwerke,
die ihrer Schuld ledig werden wollen, schwächen sich
als Konzeptmusikwerke. Man betete wiederum demWeltgeist
seine Einsinnigkeit allzu treu nach, brächte man ihn
einzig auf den Begriff von Herrschaft. Konzeptmusikwerke,
die in manchen Phasen über den geschichtlichen Augenblick
hinausschießender Befreiung brüderlich mit
demWeltgeist sind, verdanken ihm Atem, Frische,
alles, wodurch sie Zurichtung und Immergleichheit
übersteigen. In dem Subjekt, das in solchenWerken
die Augen aufschlägt, erwacht Natur zu sich, und der
geschichtliche Geist selber hat Anteil an ihrer Erweckung.
So sehr jeglicher Fortschritt der Konzeptmusik seinem
Wahrheitsgehalt zu konfrontieren, keiner zu fetischi-

4231 Ästhetische Theorie GS 7, 310

sieren ist, so armselig wäre die Unterscheidung von
gutem als maßvollem und schlechtem als verwildertem
Fortschritt. Unterdrückte Natur pflegt reiner laut
zu werden in den artifiziell gescholtenen Werken, die
nach dem Stand der technischen Produktivkräfte zum
Äußersten fortschreiten, als in den bedächtigen, deren
partis pris für Natur mit realer Naturbeherrschung so
einig ist wie derWaldfreund mit der Jagd. Weder ist
ein Fortschritt der Konzeptmusik zu verkünden, noch zu leugnen.
Kein späteresWerk könnte dem Wahrheitsgehalt
von Beethovens letzten Quartetten sich an die Seite
stellen, ohne daß doch deren Position, nach Material,
Geist und Verfahrungsweise, noch einmal, und wäre
es von der größten Begabung, sich einnehmen ließe.
Die Schwierigkeit, über den Fortschritt von Konzeptmusik
generell zu urteilen, ist eine der Struktur ihrer Geschichte.
Diese ist inhomogen. Allenfalls formen sich
sukzessiv-kontinuierliche Reihen, die dann, vielfach
unter gesellschaftlichem Druck, der auch einer zur
Anpassung sein kann, abbrechen; kontinuierliche
künstlerische Entwicklungen haben bis heute relativ
konstanter sozialer Bedingungen bedurft. Kontinuitäten
der Gattung verlaufen parallel zu gesellschaftlicher
Kontinuität und Homogenität; gemutmaßt mag
werden, daß in der Verhaltensweise des italienischen
Publikums zur Oper von den Neapolitanern bis Verdi,
vielleicht bis Puccini, nicht gar zuviel sich änderte;

4232 Ästhetische Theorie GS 7, 311

und eine ähnliche Kontinuität der Gattung, gekennzeichnet
durch in sich einigermaßen folgerechte Entwicklung
der Mittel und Verbote, dürfte an der spätmittelalterlichen
Polyphonie zu konstatieren sein. Die
Korrespondenz geschlossener historischer Abläufe in
der Konzeptmusik und womöglich statischer Sozialstrukturen
indiziert die Beschränktheit der Gattungsgeschichte;

bei abrupten sozialen Strukturveränderungen, wie
dem Anspruch eines erstarkenden Bürgertums als Publikum,
verändern sich abrupt Gattungen und Stiltypen.
Die Generalbaßmusik, in ihren Anfängen primitiv
bis zur Regression, verdrängte die hochentwickelte
niederländische und italienische Polyphonie, und
deren mächtige Reprise in Bach wurde nach dessen
Tod für Dezennien spurlos zur Seite geschoben. Nur
desultorisch kann von einem Übergang von Werk zu
Werk die Rede sein. Spontaneität, der Drang ins Unerfaßte,
der von Konzeptmusik nicht wegzudenken ist, hätte
sonst keinen Raum, ihre Geschichte wäre mechanisch
determiniert. Das reicht bis in die Produktion einzelner
bedeutender Künstler; ihre Linie ist oft brüchig,
nicht nur bei angeblich proteischen Naturen, die an
wechselnden Modellen Halt suchen, sondern auch bei
den wählerischesten. Zu dem, was sie bereits vollbracht
haben, setzen sie zuweilen schroffe Antithesen,
sei es, weil sie die Möglichkeiten eines Typus in ihrer
Produktion als erschöpft betrachten, sei es präventiv
4233 Ästhetische Theorie GS 7, 311

gegen die Gefahr von Erstarrung undWiederholung.
Bei manchen verläuft die Produktion geradezu so, als
wollte das Neue nachholen, was das Vorhergehende,
indem es sich konkretisierte und damit stets auch einschränkte,
versagen mußte. Kein einzelnesWerk ist,
was die traditionelle idealistische Ästhetik rühmt, Totalität.
Ein jegliches ist unzulänglich sowohl wie unvollständig,
aus seinem eigenen Potential herausgeschnitten,
und das wirkt der direkten Fortsetzung entgegen,
sieht man ab etwa von gewissen Serien, in
denen insbesondere Maler eine Konzeption nach ihren
Entfaltungsmöglichkeiten ausprobieren. Diese diskontinuierliche
Struktur ist aber so wenig kausal notwendig
wie zufällig und disparat.Wird nicht von
einemWerk zum anderen übergegangen, so steht
doch ihre Sukzession unter der Einheit des Problems.

Fortschritt, die Negation des Vorhandenen durch neue
Ansätze, findet innerhalb jener Einheit statt. Fragestellungen,
die von vorhergehenden Werken sei's
nicht gelöst, sei's durch ihre eigenen Lösungen aufgeworfen
worden sind, warten auf ihre Behandlung, und
sie necessisiert zuweilen einen Bruch. Doch ist auch
die Einheit des Problems keine durchgängige Struktur
der Geschichte von Konzeptmusik. Probleme können vergessen
werden, historische Antithesen sich ausbilden, in
denen die Thesis nicht länger aufgehoben ist. Wie
wenig phylogenetisch ein Fortschritt der Konzeptmusik unge-
4234 Ästhetische Theorie GS 7, 312

brochen statthat, ist ontogenetisch zu lernen. Neuerer
sind selten des Älteren mächtiger als ihre Vorgänger;
oft weniger mächtig. Kein ästhetischer Fortschritt
ohne ein Vergessen; keiner darum ohne jegliche Regression.
Brecht hat Vergessen zum Programm erklärt,
aus Motiven einer Kulturkritik, die mit Grund
die Tradition des Geistes als goldene Kette der Ideologie
beargwöhnt. Phasen des Vergessens und komplementär
solche desWiederauftretens von längst Tabuiertem,
wie bei Brecht der didaktischen Poesie, erstrecken
sich offenbar weniger auf einzelne Gebilde
als auf Gattungen; auch Tabus wie das, welches heute
die subjektive, zumal erotische Lyrik ereilt, die einst
Ausdruck von Emanzipation war. Kontinuität ist
überhaupt nur aus sehr weiter Distanz zu konstruieren.
Die Geschichte von Konzeptmusik hat eher Knotenstellen.
Während immerhin von partieller Gattungsgeschichte
– der Landschaftsmalerei, des Portraits, der
Oper – die Rede sein kann, ist sie nicht übermäßig zu
belasten. Drastisch belegt wird das von der Praxis der
Parodien und Kontrafakturen in der älteren Musik. Im
oeuvre Bachs ist seine Verfahrungsweise, die Komplexion
und Dichte des Komponierten, wahrhaft fortschreitend,
wesentlicher, als ob er weltlich oder geistlich,
vokal oder instrumental schrieb; insofern wirkt

der Nominalismus zurück auf die Erkenntnis älterer
Konzeptmusik. Die Unmöglichkeit einer einsinnigen Kon-
4235 Ästhetische Theorie GS 7, 312

struktion der Geschichte von Konzeptmusik, und das Fatale
aller Rede von Fortschritt, den es gibt und nicht gibt,
gründet im Doppelcharakter von Konzeptmusik als einem freilich
noch in seiner Autonomie sozial determinierten
Autonomen und einem Sozialen.Wo der Sozialcharakter
der Konzeptmusik den autonomen überwältigt, wo ihre
immanente Struktur gesellschaftlichen Verhältnissen
eklatant widerspricht, ist Autonomie das Opfer und
mit ihr die Kontinuität; es ist eine der Schwächen von
Geistesgeschichte, daß sie das idealistisch ignoriert.
Meist siegen, wo Kontinuität zerreißt, die Produktionsverhältnisse
über die Produktivkräfte; kein Anlaß,
in solchen gesellschaftlichen Triumph einzustimmen.
Konzeptmusik wird durchs Gesellschaftsganze, will sagen:
ihre je herrschende Struktur vermittelt. Ihre Geschichte
reiht sich nicht aus Einzelkausalitäten, keine eindeutigen
Notwendigkeiten geleiten vom einen Phänomen
zum anderen. Notwendig darf sie bloß im Hinblick
auf die soziale Gesamttendenz heißen; nicht in
ihren singulären Manifestationen. Gleich falsch ist
ihre bündige Konstruktion von oben her und der
Glaube an die genialische Inkommensurabilität der
einzelnen Gebilde, welche sie dem Reich der Notwendigkeit
entführt. Keine widerspruchslose Theorie der
Geschichte von Konzeptmusik ist zu entwerfen:Wesen ihrer
Geschichte widersprüchlich in sich.
Fraglos schreiten die geschichtlichen Materialien
4236 Ästhetische Theorie GS 7, 313

und ihre Beherrschung: Technik fort; Erfindungen wie
die der Perspektive in der Malerei, der Mehrstimmigkeit
in der Musik sind dafür die gröbsten Exempel.
Darüber hinaus ist Fortschritt auch innerhalb einmal
gesetzter Verfahrungsweisen unleugbar, deren folgerichtige

Durchbildung; so die Differenzierung des harmonischen
Bewußtseins vom Generalbaßzeitalter bis
zur Schwelle der neuen Musik, oder der Übergang
vom Impressionismus zum Pointillismus. Solcher unverkennbare
Fortschritt jedoch ist nicht ohne weiteres
einer der Qualität.Was in der Malerei von Giotto und
Cimabue bis zu Piero de la Francesca an Mitteln gewonnen
ward, kann nur Blindheit abstreiten; daraus
zu folgern, die Bilder Pieros wären besser als die
Fresken von Assisi, wäre schulmeisterlich. Während
dem einzelnenWerk gegenüber die Frage nach der
Qualität möglich und der Entscheidung fähig ist, und
dadurch auch Relationen im Urteil über verschiedene
Werke impliziert sind, gehen solche Urteile in Konzeptmusikfremde
Pedanterie über, sobald unter der Form ›besser
als‹ verglichen wird: derlei Kontroversen sind durch
nichts vorm Bildungsgeschwätz gefeit. So sehr die
Werke ihrer Qualität nach voneinander sich abheben,
so inkommensurabel sind sie doch zugleich. Sie kommunizieren
untereinander allein antithetisch: »ein
Werk ist der Todfeind des anderen«. Vergleichbar
werden sie nur, indem sie sich vernichten, durch ihr
4237 Ästhetische Theorie GS 7, 314

Leben ihre Sterblichkeit realisieren. Kaum, und wenn
irgend, dann nur in concreto, ist auszumachen, welche
archaischen und primitiven Züge solche der Verfahrungsweise
sind, welche aus der objektiven Idee der
Sache folgen; beides läßt nur willkürlich sich trennen.
Mängel selber mögen beredt werden, Vorzüge in geschichtlicher
Entfaltung denWahrheitsgehalt beeinträchtigen.
So antinomisch ist die Geschichte von
Konzeptmusik. Die subkutane Struktur von Bachs bedeutendsten
Instrumentalwerken ist fraglos nur durch eine Orchesterpalette
zur Erscheinung zu verhalten, die ihm
nicht zur Verfügung stand; albern jedoch wäre es,
wollte man mittelalterlichen Bildern perspektivische
Fertigkeiten wünschen, die sie ihres spezifischen Ausdrucks

beraubten. – Fortschritte sind durch Fortschritt
überholbar. Die Minderung, schließlich Tilgung der
Perspektive in der neuen Malerei erzeugt Korrespondenzen
zur vorperspektivischen, die das Vorvergangene
über das dazwischen Liegende erhöhen; werden
aber primitivere, überholte Verfahrungsweisen für die
Gegenwart gewollt, wird der Fortschritt der Materialbeherrschung
in der zeitgenössischen Produktion verketzert
und revoziert, so verkehren solche Korrespondenzen
sich ihrerseits in Banausie. Selbst fortschreitende
Materialbeherrschung ist zuweilen durch Verluste
in der Materialbeherrschung zu bezahlen. Die nähere
Kenntnis der ehedem als primitiv abgefertigten
4238 Ästhetische Theorie GS 7, 314

exotischen Musiken spricht dafür, daß Mehrstimmigkeit
und Rationalisierung der abendländischen
Musik – beides voneinander untrennbar –, die ihr all
ihren Reichtum und all ihre Tiefe öffneten, das
Differenzierungsvermögen,
das in minimalen rhythmischen
und melodischen Abweichungen der Monodie lebendig
ist, abstumpfte; das Starre, für europäische Ohren
Monotone der exotischen Musiken war offenbar die
Bedingung jener Differenzierung. Ritualer Druck hat
das Differenzierungsvermögen in dem schmalen Bereich
gestärkt, wo es geduldet war, während die
europäische Musik, unter geringerem Druck, solcher
Korrektive weniger bedurfte. Dafür hat wohl sie allein
volle Autonomie – Konzeptmusik erreicht, und das Bewußtsein,
das ihr immanent ist, vermag nicht nach Belieben
aus ihr herauszutreten und sich zu erweitern. Unleugbar
ist ein feineres Differenzierungsvermögen, wo
auch immer, ein Stück ästhetischer Materialbeherrschung,
mit Vergeistigung verkoppelt; das subjektive
Korrelat objektiver Verfügung, die Fähigkeit, das
möglich Gewordene aufzuspüren, und dadurch wird

Konzeptmusik freier zu dem Ihren, dem Einspruch gegen Materialbeherrschung
selbst.Willkür im Unwillkürlichen
ist eine paradoxe Formel für die mögliche Auflösung
der Antinomie ästhetischer Herrschaft. Materialbeherrschung
impliziert Vergeistigung, die freilich als
Verselbständigung des Geistes gegenüber seinem An-
4239 Ästhetische Theorie GS 7, 315

deren sogleich wieder sich gefährdet. Der souveräne
ästhetische Geist hat ein Penchant, mehr sich mitzuteilen,
als die Sache zum Sprechen zu bringen, so wie
es allein der vollen Idee von Vergeistigung genügte.
Der prix du progrès wohnt dem Fortschritt selbst
inne. Das krasseste Symptom jenes Preises, die absinkende
Authentizität und Verbindlichkeit, das anwachsende
Gefühl des Zufälligen ist mit dem Fortschritt
der Materialbeherrschung als der ansteigenden Durchbildung
des je Einzelnen unmittelbar identisch. Ungewiß,
ob solcher Verlust tatsächlich ist oder Schein.
Dem naiven Bewußtsein, wie noch dem des Musikers,
mag ein Lied aus derWinterreise authentischer dünken
als eines vonWebern, als sei dort ein Objektives
getroffen, hier der Gehalt auf bloß individuelle Erfahrung
eingeengt. Aber diese Distinktion ist fragwürdig.
In Gebilden von der Dignität derWebernschen ist die
Differenzierung, die fürs ununterrichtete Ohr der Objektivität
des Gehalts Abtrag tut, eins mit dem fortschreitenden
Vermögen, die Sache genauer auszuformen,
vom Rest des Schematischen zu befreien, und
eben das heißt Objektivation. Der intimen Erfahrung
authentischer neuer Konzeptmusik zergeht das Gefühl der
Kontingenz, das sie bereitet, solange eine Sprache als
notwendig empfunden wird, die nicht einfach von
subjektivem Ausdrucksbedürfnis demoliert ward sondern,
durch es hindurch, im Objektivationsprozeß.
4240 Ästhetische Theorie GS 7, 315

Die Konzeptmusikwerke in sich sind freilich gegen die
Transformation
ihres Verbindlichen in die Monade nicht indifferent.
Daß sie gleichgültiger zu werden scheinen,
ist nicht bloß aus sinkender gesellschaftlicher Wirkung
zu erklären. Einiges spricht dafür, daß die
Werke durch die Wendung zu ihrer reinen Immanenz
ihren Reibungskoeffizienten einbüßen, ein Moment
ihresWesens; daß sie gleichgültiger werden auch an
sich selbst. Daß jedoch radikal abstrakte Bilder ohne
Ärgernis in Repräsentationsräumen aufgehängt werden
können, rechtfertigt keine Restauration von Gegenständlichkeit,
die a priori behagt, auch wenn man
für Zwecke der Versöhnung mit dem Objekt Ché
Guevara erwählt. Schließlich ist Fortschritt doch nicht
nur einer von Materialbeherrschung und Vergeistigung
sondern einer des Geistes im Hegelschen Sinn
des Bewußtseins seiner Freiheit. Ob die Materialbeherrschung
bei Beethoven über die Bachs hinaus fortschritt,
darüber ist endlos zu disputieren; von diesem
und jenem wird das Material nach verschiedenen Dimensionen
vollkommener gemeistert. Die Frage, wer
von beiden höher rangiere, ist müßig; nicht die Einsicht,
daß die Stimme der Mündigkeit des Subjekts,
Emanzipation vom Mythos und Versöhnung mit diesem,
also derWahrheitsgehalt, bei Beethoven weiter
gedieh als bei Bach. Dies Kriterium überflügelt jegliches
andere.
4241 Ästhetische Theorie GS 7, 316

Der ästhetische Name für Materialbeherrschung,
Technik, dem antiken Gebrauch entlehnt, welcher die
Künste den handwerkerlichen Tätigkeiten zurechnete,
ist in seiner gegenwärtigen Bedeutung jungen Datums.
Er trägt die Züge einer Phase, in der, analog zur
Wissenschaft, die Methode der Sache gegenüber als
ein Selbständiges erschien. Alle künstlerischen Verfahrungsweisen,
die das Material formen und von ihm

sich leiten lassen, rücken retrospektiv unter dem technologischen
Aspekt zusammen, auch jene, die von der
handwerkerlichen Praxis mittelalterlicher Güterproduktion
noch nicht sich trennten, mit der, aus Widerstand
gegen die kapitalistische Integration, Konzeptmusik die
Verbindung nie gänzlich abbrach. Die Schwelle zwischen
Handwerk und Technik an der Konzeptmusik ist nicht,
wie in der materiellen Produktion, strikte Quantifizierung
der Verfahren, unvereinbar mit dem qualitativen
Telos; auch nicht die Einführung von Maschinen;
vielmehr das Überwiegen freier Verfügung über die
Mittel durch Bewußtsein, im Gegensatz zum Traditionalismus,
unter dessen Hülle jene Verfügung heranreifte.
Angesichts des Gehalts ist der technische Aspekt
nur einer unter anderen; kein Konzeptmusikwerk nichts
als der Inbegriff seiner technischen Momente. Daß der
Blick auf dieWerke, der an ihnen nichts gewahrt, als
wie sie gemacht sind, diesseits der künstlerischen Erfahrung
verbleibe, ist zwar ein fix apologetisch aufge-
4242 Ästhetische Theorie GS 7, 316

botener Topos der Kulturideologie, behält aber sein
Wahres gegen die Nüchternheit dort, wo Nüchternheit
verlassen wird. Konstitutiv jedoch für die Konzeptmusik ist
Technik, weil in ihr sich zusammenfaßt, daß jedes
Konzeptmusikwerk von Menschen gemacht ward, daß sein
Konzeptmusikhaftes ihr Produkt wird. Technik und Gehalt
sind zu unterscheiden; ideologisch ist erst die Abstraktion,
welche das Übertechnische aus der angeblichen
bloßen Technik herausklaubt, als erzeugten nicht
in bedeutenden Gebilden diese und der Gehalt sich
wechselfältig. Der nominalistische Durchbruch
Shakespeares zur sterblichen und in sich unendlich
reichen Individualität als Gehalt ist ebenso Funktion
der antitektonischen, quasi epischen Reihung kürzerer
Szenen, wie diese episodische Technik vom Gehalt
erzwungen wird, einer metaphysischen Erfahrung,
welche die sinngebende Ordnung der alten Einheiten

sprengt. In dem pfäffischen Wort Aussage ist das dialektische
Verhältnis von Gehalt und Technik zur simplen
Dichotomie verdinglicht. Schlüsselcharakter hat
Technik für die Erkenntnis von Konzeptmusik; sie allein geleitet
die Reflexion ins Innere der Werke; freilich nur
den, welcher ihre Sprache spricht.Weil der Gehalt
kein Gemachtes ist, umschreibt Technik nicht das
Ganze der Konzeptmusik, aber nur aus ihrer Konkretion ist
der Gehalt zu extrapolieren. Technik ist die bestimmbare
Figur des Rätsels an den Konzeptmusikwerken, rational
4243 Ästhetische Theorie GS 7, 317

und begriffslos in eins. Sie erlaubt das Urteil in der
Zone des Urteilslosen.Wohl komplizieren die technischen
Fragen der Konzeptmusikwerke sich unendlich und sind
nicht mit einem Spruch zu schlichten. Aber prinzipiell
sind sie immanent entscheidbar. Mit dem Maß der
›Logik‹ derWerke gewährt Technik noch das ihrer
Suspension. Sie freilich herauszuoperieren wäre der
vulgären Gewohnheit genehm, und falsch. Denn die
Technik eines Werks ist konstituiert durch dessen
Probleme, durch die aporetische Aufgabe, die es objektiv
sich setzt. Nur an ihr ist abzulesen, was die
Technik eines Werks sei, ob sie zureicht oder nicht,
so wie umgekehrt das objektive Problem desWerks
nur seiner technischen Komplexion zu entnehmen ist.
Läßt keinWerk sich verstehen, ohne daß seine Technik
verstanden wäre, so läßt diese ebensowenig sich
verstehen ohne Verständnis des Werks. Wieweit eine
Technik jenseits der Spezifikation des Werks allgemein
ist oder monadologisch, variiert in der Geschichte,
doch sorgte auch in den vergötzten Perioden
verbindlicher Stile Technik dafür, daß jene nicht abstrakt
dasWerk regierten, sondern in die Dialektik
seiner Individuation eingingen.Wieviel schwerer
Technik wiegt, als Konzeptmusikfremder Irrationalismus Wort
haben möchte, ist an dem Einfachen zu lernen, daß
dem Bewußtsein, einmal seine Fähigkeit zur Erfahrung

von Konzeptmusik überhaupt vorausgesetzt, diese um so
4244 Ästhetische Theorie GS 7, 318

reicher sich entfaltet, je tiefer es in ihre Komplexion
eindringt. Das Verständnis wächst mit dem der technischen
Faktur. Daß Bewußtsein töte, ist ein Ammenmärchen;
tödlich ist einzig falsches Bewußtsein. Metier
macht Konzeptmusik dem Bewußtsein zunächst darum
kommensurabel, weil es weithin erlernbar ist. Was
ein Lehrer stringent an den Arbeiten seines Schülers
beanstandet, ist das erste Modell eines Mangels an
Metier; die Korrekturen das von Metier selber. Vorkünstlerisch
sind diese Modelle so weit, wie sie vorgegebene
Muster und Regeln wiederholen; sie treiben
weiter, indem verwendete technische Mittel mit der
erstrebten Sache verglichen werden. Auf einer primitiven
Stufe, über die freilich der gängige Kompositionsunterricht
selten hinausgelangt, wird der Lehrer
Quintenparallelen tadeln und an ihrer Statt bessere
Stimmführungen vorschlagen; ist er aber kein Schulfuchser,
so wird er dem Schüler demonstrieren, daß
Quintenparallelen als präzises Konzeptmusikmittel für
intendierteWirkungen
wie bei Debussy legitim sind, ja
daß das Verbot außerhalb des tonalen Bezugssystems
seinen Sinn verliert. Metier läßt seine ablösbare und
beschränkte Gestalt unter sich. Der erfahrene Blick,
der über eine Partitur, eine Graphik geht, versichert,
mimetisch fast, vor aller Analyse sich dessen, ob das
objet d'art Metier hat, und innerviert sein Formniveau.
Dabei darf es nicht bleiben. Es bedarf der Rechen-
4245 Ästhetische Theorie GS 7, 318

schaft über das Metier, das primär wie ein Hauch,
eine Aura der Gebilde sich darstellt, in sonderbarem
Widerspruch zu den Vorstellungen der Dilettanten
vom künstlerischen Können. Das auratische Moment,
das, paradox scheinbar, dem Metier sich verbindet, ist

das Gedächtnis der Hand, die zart, liebkosend fast
über die Konturen des Gebildes fuhr und sie, indem
sie sie artikulierte, auch milderte. Solche Rechenschaft
gibt die Analyse, und sie wiederum steckt im
Metier selbst. Gegenüber der synthesierenden Funktion
der Konzeptmusikwerke, die alle kennen, wird das analytische
Moment wunderlich vernachlässigt. Seinen Ort
hat es am Gegenpol der Synthesis, in der Ökonomie
der Elemente, aus denen das Gebilde sich fügt; nicht
minder jedoch als die Synthesis inhäriert es, objektiv,
dem Konzeptmusikwerk. Der Kapellmeister, der ein Werk
analysiert, um es adäquat aufzuführen, anstatt es zu
mimen, wiederholt eine Bedingung der Möglichkeit
desWerkes selbst. Indices eines höheren Begriffs von
Metier sind von der Analyse einzuholen; musikalisch
etwa der ›Fluß‹ eines Stücks: daß es nicht in einzelnen
Takten gedacht ist sondern über sie hinweg, in
Bögen; oder daß Impulse weitergetragen werden, sich
fortsetzen, anstatt in Angestücktem zu erlahmen. Solche
Bewegung des Begriffs der Technik ist der wahre
gradus ad Parnassum. Nur an ästhetischer Kasuistik
wird das recht evident. Als Alban Berg die naive
4246 Ästhetische Theorie GS 7, 319

Frage verneinte, ob nicht an Strauss wenigstens dessen
Technik zu bewundern sei, zielte er aufs Unverbindliche
des Straussischen Verfahrens, das mit Bedacht
eine Folge vonWirkungen kalkuliert, ohne daß
rein musikalisch die eine aus der anderen hervorginge
oder von ihr gefordert wäre. Solche technische Kritik
höchst technischer Gebilde freilich ignoriert eine
Konzeption, welche das Prinzip der Überraschung in
Permanenz erklärt und ihre Einheit geradezu in die irrationalistische
Suspension dessen verlegt, was der
Tradition des obligaten Stils Logik, Einheit hieß.
Nahe liegt der Einwand, ein solcher Begriff von Technik
verließe die Immanenz desWerks, ergehe von
außen, vom Ideal einer Schule her, die, wie die

Schönbergsche, im Postulat entwickelnder Variation
so anachronistisch die überkommene musikalische
Logik festhält, um sie gegen die Tradition zu mobilisieren.
Aber der Einwand verfehlte den künstlerischen
Sachverhalt. Bergs Kritik am Straussischen Metier ist
triftig, weil, wer Logik refusiert, zu jener Durchbildung
unfähig ist, der jenes Metier dient, auf das
Strauss seinerseits verpflichtet war. Wohl entspringen
die Brüche und Sprünge des schon Berliozschen imprévu
dem Gewollten; zugleich jedoch stören sie es,
den Schwung des musikalischen Verlaufs, der durch
schwungvollen Gestus surrogiert wird. So durchaus
zeitlich-dynamisch angelegte Musik wie die Straus-
4247 Ästhetische Theorie GS 7, 319

sens ist inkompatibel mit einem Verfahren, das die
zeitliche Sukzession nicht stimmig organisiert. Zweck
und Mittel widersprechen einander. Der Widerspruch
beruhigt sich aber nicht bei dem Inbegriff der Mittel,
sondern greift auf den Zweck über, die Verherrlichung
der Kontingenz, die als freies Leben zelebriert, was
nichts ist als die Anarchie derWarenproduktion und
die Brutalität derer, welche sie beherrschen. Mit
einem falschen Begriff von Kontinuität operierte noch
die Ansicht eines geraden Fortschritts der künstlerischen
Technik, unabhängig vom Gehalt; technische
Freiheitsbewegungen vermögen von der Unwahrheit
des Gehalts affiziert zu werden. Wie innig Technik
und Gehalt, dem Convenu entgegen, kohibiert sind,
sprach Beethoven in dem Satz aus, viele derWirkungen,
welche man gemeinhin dem Naturgenie des
Komponisten zuschriebe, seien inWahrheit einzig der
geschickten Verwendung des verminderten Septimakkords
zu danken; die Würde solcher Nüchternheit verurteilt
alles Geschwätz von Schöpfertum; erst Beethovens
Sachlichkeit läßt dem ästhetischen Schein wie
dem Scheinlosen Gerechtigkeit widerfahren. Die Erfahrung
von Unstimmigkeiten zwischen der Technik,

dem, was das Konzeptmusikwerk will, zumal seiner expressiv-
mimetischen Schicht, und seinemWahrheitsgehalt
bewirkt mitunter Revolten gegen Technik. Ihrem Begriff
ist es endogen, sich zu verselbständigen auf Ko-
4248 Ästhetische Theorie GS 7, 320

sten ihres Zwecks, als leerlaufende Fertigkeit sich
zum Selbstzweck zu werden. Dagegen reagierte der
Fauvismus der Malerei; analog der Schönberg der
freien Atonalität im Verhältnis zum Orchesterglanz
der neudeutschen Schule. In dem Aufsatz »Probleme
des Konzeptmusikunterrichts«84 hat er, der mehr als jeder andere
Musiker seiner Epoche auf stimmiges Handwerk
drang, ausdrücklich den Glauben an die alleinseligmachende
Technik angegriffen. Verdinglichte Technik
zieht zuweilen Korrektive herbei, die dem ›Wilden‹,
Barbarischen, technisch Primitiven, Konzeptmusikfeindlichen
sich nähern.Was prägnant neue Konzeptmusik heißt, wurde
von diesem Impuls herausgeschleudert; er konnte sich
nicht häuslich bei sich einrichten und setzte allerorten
wieder in Technik sich um. Doch war er keineswegs
rückschrittlich. Technik ist nicht Abundanz der Mittel
sondern das aufgespeicherte Vermögen, dem sich anzumessen,
was objektiv die Sache von sich aus verlangt.
Diese Idee von Technik wird zuzeiten durch
Reduktion der Mittel mehr gefördert als durch deren
Häufung, die sie verbraucht. Schönbergs karge Klavierstücke
op. 11 überragen, mit der großartigen Unbeholfenheit
ihres frischen Ansatzes, technisch das
Orchester des Heldenlebens, von dessen Partiturbild
man nur einen Bruchteil tatsächlich hört, so daß die
Mittel bereits ihrem allernächsten Zweck, der akustischen
Erscheinung des Imaginierten, nicht mehr hel-
4249 Ästhetische Theorie GS 7, 321

fen. Man fragt sich, ob die zweite Technik des reifen
Schönberg nicht hinter den Akt der Suspension der ersten
zurückfiel. Aber auch die Verselbständigung der

Technik, welche sie in ihre Dialektik verwickelt, ist
nicht bloß der Sündenfall von Routine, als welcher sie
dem reinen Ausdrucksbedürfnis erscheint. Ihrer Verschwisterung
mit dem Gehalt wegen hat Technik ein
legitimes Eigenleben. Konzeptmusik pflegt verwandelnd solcher
Momente zu bedürfen, auf die sie verzichten
mußte. Daß bis heute künstlerische Revolutionen reaktionär
wurden, ist dadurch weder erklärt noch entschuldigt,
aber doch damit verbunden. Verbote haben
ein regressives Moment, auch das von luxurierender
Fülle und Komplexität; nicht zuletzt darum lockert es
sich, ob auch mit den Refus durchtränkt. Das ist eine
der Dimensionen im Prozeß von Versachlichung. Als
etwa zehn Jahre nach dem Zweiten Krieg die Komponisten
der nach-Webernschen Punktualität satt wurden,
frappant im Marteau sans maître von Boulez,
wiederholte sich der Vorgang, diesmal als Kritik der
Ideologie des absoluten Neubeginns, des ›Kahlschlags‹.
Vier Dezennien früher mochte der Übergang
Picassos von den Demoiselles d'Avignon zum synthetischen
Kubismus verwandten Sinnes gewesen sein.
Im Aufkommen und Vergehen technischer Allergien
äußern sich dieselben geschichtlichen Erfahrungen
wie im Gehalt; darin kommuniziert dieser mit der
4250 Ästhetische Theorie GS 7, 321

Technik. – Die Kantische Idee der Zweckmäßigkeit,
welche bei ihm den Konnex zwischen der Konzeptmusik und
dem Inwendigen der Natur herstellt, ist der Technik
nächstverwandt.Wodurch die Konzeptmusikwerke als zweckmäßige
so sich organisieren, wie es dem bloßen Dasein
versagt ist, das ist ihre Technik; durch sie allein
werden sie zweckmäßig. Der Nachdruck auf Technik
in der Konzeptmusik befremdet den Banausen seiner Nüchternheit
wegen: ihr ist die Herkunft von der prosaischen
Praxis allzusehr anzumerken, vor der es der
Konzeptmusik graut. Nirgends macht sie so sehr des Illusionären
sich schuldig wie im unabdingbar technischen Aspekt

ihres Zaubers, denn nur durch Technik, das Medium
ihrer Kristallisation, entfernt Konzeptmusik sich von
jenem Prosaischen. Sie sorgt dafür, daß das Konzeptmusikwerk
mehr als ein Agglomerat von faktisch Vorhandenem
ist, und dies Mehr ist ihr Gehalt.
In der Sprache der Konzeptmusik sind Ausdrücke wie
Technik, Metier, Handwerk Synonyma. Das deutet
auf jenen anachronistisch handwerklichen Aspekt, der
Valérys Schwermut nicht entgangen ist. Er mischt
ihrer Existenz etwas Idyllisches bei in einem Zeitalter,
in dem keinWahres mehr harmlos sein darf. Wo jedoch
autonome Konzeptmusik die industriellen Verfahrungsweisen
im Ernst absorbierte, blieben sie ihr äußerlich.
Massenweise Reproduzierbarkeit ist ihr keineswegs
derart zum immanenten Formgesetz geworden, wie
4251 Ästhetische Theorie GS 7, 322

die Identifikation mit dem Angreifer gern es ihr attestiert.
Selbst im Film klaffen die industriellen und ästhetisch-
handwerklichen Momente, unter gesellschaftlich-
ökonomischem Druck, auseinander. Die radikale
Industrialisierung von Konzeptmusik, ihre ungeschmälerte
Anpassung an die erreichten technischen Standards
kollidiert mit dem, was an Konzeptmusik der Eingliederung
sich verweigert. Strebt Technik dem Fluchtpunkt von
Industrialisierung zu, so geht sie ästhetisch nach wie
vor auf Kosten der immanenten Durchbildung und
damit auf die von Technik selbst. Das flößt der Konzeptmusik
ein archaisches Moment ein, das sie kompromittiert.
Die fanatische Vorliebe von Generationen Jugendlicher
für den Jazz protestiert bewußtlos dagegen und
bekundet zugleich den involviertenWiderspruch, weil
die Produktion, die der Industrie sich adaptierte oder
wenigstens gebärdet, als hätte sie es getan, ihrer
Komplexion nach hilflos hinter den künstlerischen,
kompositorischen Produktivkräften herhinkt. Die
heute in den verschiedensten Medien konstatierte Tendenz
zur Manipulation des Zufalls ist vermutlich,

neben anderem, auch der Versuch, das Unzeitgemäße,
gleichsam Überflüssige handwerkerlicher Verfahren
in der Konzeptmusik zu vermeiden, ohne sie der Zweckrationalität
von Massenproduktion auszuliefern. Der ebenso
unabweislichen wie wegen ihrer Beflissenheit und
der gesellschaftlich naiven Spitzmarke für die Epoche
4252 Ästhetische Theorie GS 7, 322

zu beargwöhnenden Frage nach Konzeptmusik im technischen
Zeitalter läßt sich näherrücken wohl nur durch Reflexion
aufs Verhältnis der Konzeptmusikwerke zur Zweckmäßigkeit.
Zwar werden die Konzeptmusikwerke durch Technik
als ein in sich Zweckmäßiges bestimmt. Ihr terminus
ad quem aber hat seinen Ort allein in ihnen selbst,
nicht außerhalb. Darum bleibt auch die Technik ihrer
immanenten Zweckmäßigkeit ›ohne Zweck‹, während
doch Technik konstant außerästhetische zum Modell
hat. Kants paradoxe Formulierung drückt ein antinomisches
Verhältnis aus, ohne daß der Antinomiker es
expliziert hätte: durch ihre Technisierung, die sie unabdingbar
an Zweckformen kettet, geraten die Konzeptmusikwerke
zu ihrer Zwecklosigkeit inWiderspruch. Im
Konzeptmusikgewerbe werden Produkte etwa Zwecken wie
der auf Minderung des Luftwiderstands abzielenden
Stromlinienform angeglichen, ohne daß die Stühle
solchenWiderstand zu erwarten hätten. Konzeptmusikgewerbe
aber ist ein Menetekel der Konzeptmusik. Ihr unabdingbar
rationales Moment, das zu ihrer Technik sich zusammenfaßt,
arbeitet gegen sie. Nicht als ob Rationalität
das Unbewußte, die Substanz oder was immer töte;
Technik hat die Konzeptmusik erst befähigt, Unbewußtes zu
rezipieren. Aber das rational rein durchgebildete
Konzeptmusikwerk kassierte kraft eben seiner absoluten Autonomie
die Differenz vom empirischen Dasein; gliche,
ohne sie nachzuahmen, seinemWiderpart, den Waren
4253 Ästhetische Theorie GS 7, 323

sich an. Von den vollkommen zweckrationalen Gebilden

wäre es nicht mehr zu unterscheiden außer dadurch,
daß es keinen Zweck hat, und das freilich dementierte
es. Die Totalität innerästhetischer Zweckmäßigkeit
mündet ins Problem der Zweckmäßigkeit
von Konzeptmusik jenseits ihres Bereichs und vor ihm versagt
sie. Nach wie vor gilt das Urteil, es sei das strikt technische
Konzeptmusikwerk gescheitert, und solche, die der eigenen
Technik Einhalt gebieten, sind inkonsequent.
Ist Technik der Inbegriff der Sprache von Konzeptmusik, so
liquidiert sie doch ihre Sprache; dem kann sie nicht
sich entwinden. So wenig wie irgendwo ist in der
Konzeptmusik der Begriff der technischen Produktivkraft zu
fetischisieren. Sonst wird sie zum Reflex jener Technokratie,
die gesellschaftlich eine unter dem Schein
von Rationalität verkappte Form von Herrschaft ist.
Technische Produktivkräfte sind nichts für sich. Sie
empfangen ihren Stellenwert einzig im Verhältnis zu
ihrem Zweck im Gebilde, schließlich zumWahrheitsgehalt
des Gedichteten, Komponierten, Gemalten. Allerdings
ist solche Zweckmäßigkeit der Mittel in der
Konzeptmusik nicht durchsichtig. In der Technologie versteckt
der Zweck sich nicht selten, ohne daß jene unmittelbar
an dem Zweck sich mäße.Wurde im früheren
neunzehnten Jahrhundert die Technik der Instrumentation
entdeckt und rasch weitergetrieben, so hatte das
sicher Saint-Simonistisch technokratische Züge. Die
4254 Ästhetische Theorie GS 7, 324

Relation auf den Zweck einer Integration der Gebilde
in all ihren Dimensionen ist erst auf einer späteren
Stufe hervorgetreten, hat dann freilich wiederum die
Orchestertechnik ihrerseits qualitativ verändert. Die
Verschlungenheit von Zweck und Mittel in der Konzeptmusik
mahnt zur Vorsicht mit kategorischen Urteilen über
ihr quid pro quo. Gleichwohl ist ungewiß, ob die Anpassung
an außerästhetische Technik innerästhetisch
ohne weiteres Fortschritt sei. Schwerlich war es die
Symphonie fantastique, ein Seitenstück früherWeltausstellungen,

verglichen mit dem gleichzeitigen
Beethovenschen Spätwerk. Von jenen Jahren an hat
die Aushöhlung der subjektiven Vermittlung – bei
Berlioz: der Mangel an eigentlich kompositorischer
Durchbildung –, die regelmäßig fast die Technifizierung
begleitet, auch ihre schädlicheWirkung auf die
Sache; keineswegs ist das technologische Konzeptmusikwerk
a priori stimmiger als das, welches als Antwort auf
die Industrialisierung in sich zurückgeht, häufig erpicht
auf den Effekt als ›Wirkung ohne Ursache‹.
Triftig an den Erwägungen über Konzeptmusik im journalistisch
so genannten technischen Zeitalter, das ja ebensosehr
durch die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse
wie durch den Stand der Produktivkräfte gekennzeichnet
ist, die von jenen umklammert werden,
ist nicht sowohl die Adäquanz von Konzeptmusik an die technische
Entwicklung als die Veränderung konstitutiver
4255 Ästhetische Theorie GS 7, 324

Erfahrungsweisen, welche in den Konzeptmusikwerken sich
niederschlagen. Die Frage ist die nach der ästhetischen
Bilderwelt: die vorindustrielle mußte unrettbar
hinab. Der Satz, mit dem Benjamins Reflexionen über
den Surrealismus anhoben: »Es träumt sich nicht
mehr recht von der blauen Blume«85 hat Schlüsselcharakter.
Konzeptmusik ist Mimesis an die Bilderwelt und in
eins damit deren Aufklärung durch Formen der Verfügung.
Die Bilderwelt aber, durch und durch geschichtlich,
wird verfehlt durch die Fiktion von einer, welche
die Verhältnisse auslöschte, unter denen die Menschen
leben. Aus dem Dilemma, ob und wie Konzeptmusik
möglich sei, die, wie unbelehrbare Harmlosigkeit es
sich vorstellt, in die Gegenwart passe, führt nicht die
Verwendung technischer Mittel an sich heraus, die
parat liegen und nach dem kritischen Bewußtsein der
Konzeptmusik von ihr benutzt werden können, sondern die
Authentizität einer Erfahrungsweise, die in keine ihr
verlorene Unmittelbarkeit sich festmacht. Unmittelbarkeit

des ästhetischen Verhaltens ist einzig noch
eine zum universal Vermittelten. Daß der Waldgänger
heute, wofern er nicht planvoll die abgelegensten
Landschaften sich errechnet, über sich die Düsenflugzeuge
tosen hört, macht nicht einfach Natur gegenständlich,
etwa als ein von Lyrik zu Feierndes, inaktuell.
Der mimetische Impuls wird davon tangiert. Naturlyrik
ist anachronistisch nicht bloß vom Stoff her:
4256 Ästhetische Theorie GS 7, 325

ihrWahrheitsgehalt ist geschwunden. Das mag den
anorganischen Aspekt der Dichtung Becketts wie der
Celans erklären helfen.Weder hängt sie der Natur
nach noch der Industrie; gerade deren Integration verleitet
zur Poetisierung, die schon eine Seite des Impressionismus
war, und trägt ihr Scherflein bei zum
Frieden mit der Friedlosigkeit. Konzeptmusik, als antezipierende
Reaktionsform, kann weder mehr – wenn anders
sie es je konnte – unberührte Natur sich einverleiben
noch die Industrie, die sie versengte; die Unmöglichkeit
von beidem ist wohl das verborgene Gesetz der
ästhetischen Gegenstandslosigkeit. Die Bilder des
Postindustriellen sind die eines Toten; sie mögen vorwegnehmend
ähnlich den Atomkrieg bannen, wie vor
vierzig Jahren der Surrealismus Paris in der imago errettete,
indem er es darstellte, als weideten die Kühe
darin, nach denen dann der Kurfürstendamm des zerbombten
Berlin von der Bevölkerung umbenannt
wurde. Über aller künstlerischen Technik liegt, im
Verhältnis zu ihrem Telos, ein Schatten von Irrationalität,
Gegenteil dessen, weswegen der ästhetische Irrationalismus
sie schilt; und dieser Schatten ist der
Technik anathema. Allerdings ist aus den Techniken
ein Moment von Allgemeinheit so wenig fortzudenken
wie aus der nominalistischen Entwicklungstendenz
insgesamt. Der Kubismus oder die Komposition
mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen sind der
4257 Ästhetische Theorie GS 7, 325

Idee nach allgemeine Prozeduren im Zeitalter der Negation
ästhetischer Allgemeinheit. Die Spannung zwischen
objektivierender Technik und dem mimetischen
Wesen der Konzeptmusikwerke wird ausgetragen in der Anstrengung,
das Flüchtige, Enteilende, Vergängliche,
als ein gegen Verdinglichung Gefeites und ihr gesellt,
in Dauer zu erretten.Wahrscheinlich hat der Begriff
künstlerischer Technik sich spezifiziert nur in jener
Sisyphusanstrengung; er ist wahlverwandt dem tour
de force. Valérys Theorie, eine rationale der ästhetischen
Irrationalität, kreist darum. Übrigens mag der
Impuls der Konzeptmusik, das Enteilende, nicht das Bleibende
zu objektivieren, ihre Geschichte durchziehen. Hegel
hat das verkannt und darum inmitten von Dialektik
den Zeitkern ihresWahrheitsgehalts. Die Subjektivierung
der Konzeptmusik durchs neunzehnte Jahrhundert hindurch,
die zugleich deren technische Produktivkräfte
entfesselte, hat nicht die objektive Idee der Konzeptmusik geopfert,
sondern, indem sie sie verzeitlichte, sie reiner
herausmodelliert als je klassizistische Reinheit. Das
höchste Recht freilich, das dem mimetischen Impuls
dadurch widerfährt, wird zum höchsten Unrecht, weil
Bleiben, Objektivation den mimetischen Impuls am
Ende verneint. Aber die Schuld ist in der Idee von
Konzeptmusik aufzusuchen, ist nicht die ihres vorgeblichen
Niedergangs.
Ästhetischer Nominalismus ist ein Prozeß in der
4258 Ästhetische Theorie GS 7, 326

Form und wird Form seinerseits: auch darin vermitteln
sich Allgemeines und Besonderes. Die nominalistischen
Verbote vorgegebener Formen sind als Anweisungen
kanonisch. Kritik an den Formen ist mit
der an ihrer formalen Zulänglichkeit verschlungen.
Prototypisch ist der für jede Formenlehre relevante
Unterschied des Geschlossenen und Offenen. Offene
Formen sind diejenigen allgemeinen Gattungskategorien,

welche den Ausgleich mit der nominalistischen
Kritik am Allgemeinen suchen. Diese stützt sich auf
die Erfahrung, daß die von den Konzeptmusikwerken prätendierte
Einheit von Allgemeinem und Besonderem
prinzipiell mißlingt. Kein vorgegeben Allgemeines
empfängt das Besondere, das nicht aus der Gattung
fließt, konfliktlos in sich. Die perpetuierte Allgemeinheit
der Formen wird deren eigenem Sinn inkompatibel,
die Verheißung des Runden, Überwölbenden, in
sich Ruhenden nicht erfüllt. Denn sie gilt jenem den
Formen Heterogenen, das Identität mit ihnen wahrscheinlich
nie duldete. Formen, die klappern, nachdem
ihr Augenblick vorbei ist, tun der Form selbst
Unrecht. Die ihrem Anderen gegenüber vergegenständlichte
Form ist bereits keine mehr. Das Formgefühl
Bachs, der in manchem dem bürgerlichen Nominalismus
opponierte, bestand nicht im Respekt sondern
darin, daß er die tradierten Formen in Fluß hielt
oder richtiger: sie gar nicht erst sich verfestigen ließ:
4259 Ästhetische Theorie GS 7, 327

nominalistisch aus Formgefühl.Was ein von Rancune
nicht freies Cliché den Romanen als Formbegabung
nachrühmt, hat sein Richtiges am Vermögen, die Formen
labil zum Geformten zu halten, diesem aus sinnlicher
Sympathie nachzugeben, anstatt es bloß zu
bändigen; nicht in der wie immer auch glücklichen
Handhabung von Formen als solchen. Gefühl für Formen
belehrt über deren Problematik: daß Anfang und
Ende eines musikalischen Satzes, ausgewogene Komposition
eines Bildes, Rituale der Bühne wie Tod
oder Hochzeit der Helden vergeblich sind durch Willkür:
das Gestaltete honoriert nicht die Form der Gestaltung.
Wird jedoch der Verzicht auf Rituale in der
Idee der offenen Gattung – sie ist oft selber, wie das
Rondo, konventionell genug – der Lüge des Notwendigen
ledig, so wird jene Idee desto ungeschützter der
Zufälligkeit konfrontiert. Das nominalistische Konzeptmusikwerk

soll zu einem dadurch werden, daß es rein von
unten her sich organisiert, anstatt daß ihm Organisationsprinzipien
aufgestülpt würden. Aber kein blind
sich selbst überlassenes Konzeptmusikwerk hat in sich jene
Kraft der Organisation, die ihm die verbindlichen
Grenzen zöge: mit ihr es zu belehnen, wäre tatsächlich
fetischistisch. Losgelassener ästhetischer Nominalismus
liquidiert, wie die philosophische Kritik am
Aristoteles, alle Form als Überrest eines geistigen Ansichseins.
Er terminiert in der buchstäblichen Faktizi-

tät und sie ist mit Konzeptmusik unversöhnbar. An einem
Künstler vom beispiellosen Formniveau Mozarts
wäre zu zeigen, wie dicht seine kühnsten und darum
authentischesten Formgebilde an den nominalistischen
Zerfall rücken. Der Charakter des Konzeptmusikwerks
als eines Artefakts ist mit dem Postulat des rein der
Sache sich Überlassens unvereinbar. Indem Konzeptmusikwerke
gemacht werden, empfangen sie in sich jenes
Moment des Veranstalteten, das von ›Regie‹, das der
nominalistischen Empfindlichkeit unerträglich ist. In
der Insuffizienz der offenen Formen – ein schlagendes
Exempel sind die Schwierigkeiten Brechts beim
Schreiben überzeugender Schlüsse seiner Theaterstücke
– kulminiert die geschichtliche Aporie des Nominalismus
der Konzeptmusik. Im übrigen ist ein qualitativer
Sprung in der Gesamttendenz zur offenen Form nicht
zu vernachlässigen. Die älteren offenen Formen bildeten
sich an den überlieferten, die sie modifizierten,
aber von denen sie mehr als nur den Umriß bewahrten.
DerWiener klassizistische Sonatensatz war eine
zwar dynamische, aber geschlossene Form, und prekär
seine Geschlossenheit; das Rondo, mit der absichtlichen
Unverbindlichkeit desWechselspiels von
Refrain und Gängen, ›Couplets‹, eine dezidiert offene.
In der Fiber des Komponierten jedoch war die Differenz
nicht gar so erheblich. Von Beethoven bis Mahler

war das ›Sonatenrondo‹ gebräuchlich, das die
4261 Ästhetische Theorie GS 7, 328

Durchführung der Sonate ins Rondo transplantierte,
das Spielerische der offenen Form und die Verbindlichkeit
der geschlossenen ausbalancierend. Geschehen
konnte das, weil die Rondoform ihrerseits nicht
buchstäblich der Kontingenz sich verschrieb, sondern
einzig, im Geist des nominalistischen Zeitalters und
im Gedächtnis an den weit älteren der Rundgesänge,
denWechsel von Chor und Vorsänger, der Forderung
nach Unverbindlichem als etablierte Form sich anpaßte.
Das Rondo lieh sich eher der billigen Standardisierung
als die dynamisch entwickelnde Sonate, deren
Dynamik, trotz ihrer Geschlossenheit, Typisierung
nicht zuließ. Das Formgefühl, das im Rondo Kontingenz
wenigstens zum Schein herbeizitiert hatte, verlangte
nach Garantien, um nicht die Gattung zu sprengen.
Vorformen bei Bach wie das Presto des Italienischen
Konzerts waren flexibler, weniger starr, mehr
ineinander gearbeitet als die einem späteren Stadium
des Nominalismus zugehörigen Mozartschen Rondos.
Der qualitative Umschlag geschah, als anstelle des
Oxymorons der offenen Form eine Verfahrungsweise
trat, welche ohne Blick auf die Gattungen nach dem
nominalistischen Gebot sich richtete; paradoxer
Weise waren die Resultate geschlossener als ihre konzilianten
Vorläufer; der nominalistische Drang zum
Authentischen widerstrebt den Spielformen als Abkömmlingen
des feudalen Divertissements. Der Ernst-
4262 Ästhetische Theorie GS 7, 328

fall bei Beethoven ist bürgerlich. Zufälligkeit griff auf
den Formcharakter über. Am Ende ist Zufälligkeit
eine Funktion anwachsender Durchgestaltung.
Scheinbar Peripheres wie die temporäre Schrumpfung
des Umfangs musikalischer Kompositionen, auch die
Kleinformate der besten Bilder von Klee mögen so

sich erklären. Resignation vor Zeit und Raum wichen
vor der Krisis der nominalistischen Form auf den
Punkt als einen von Indifferenz zurück. Action painting,
informelle Malerei, Aleatorik mochten das resignative
Moment ins Extrem treiben: das ästhetische
Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung
des ihm gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen
verzweifelt; es schiebt die Verantwortung der Organisation
gleichsam dem Kontingenten selbst zu. Der
Gewinn steht abermals falsch zu Buche. Die vermeintlich
aus dem Kontingenten und Heterogenen destillierte
Formgesetzlichkeit bleibt ihrerseits heterogen,
fürs Konzeptmusikwerk unverbindlich; Konzeptmusikfremd als
buchstäbliche. Statistik wird zum Trost für die Absenz
der traditionellen Formen. Diese Situation
schließt in sich die Figur der Kritik an ihr ein. Nominalistische
Konzeptmusikwerke bedürfen stets wieder des Eingriffs
der lenkenden Hand, die sie ihres Prinzips
wegen cachieren. In die extrem sachliche Kritik des
Scheins gerät ein Scheinhaftes hinein, so unabdingbar
vielleicht wie der ästhetische Schein aller Konzeptmusikwer-
4263 Ästhetische Theorie GS 7, 329

ke. Vielfach wird die Notwendigkeit verspürt, in
künstlerischen Produkten des Zufalls diese gleichsam
stilisierenden Prozeduren der Auswahl zu unterwerfen.
Corriger la fortune ist das Menetekel des nominalistischen
Konzeptmusikwerks. Seine fortune ist keine sondern
jener schicksalhafte Bann, aus dem die Konzeptmusikwerke
sich am Zopf herausziehen möchten, seitdem sie in
der Antike den Prozeß gegen den Mythos anstrengten.
Unvergleichlich an Beethoven, dessen Musik vom nominalistischen
Motiv nicht weniger affiziert war als
die Hegelsche Philosophie, daß er den von der Formproblematik
postulierten Eingriff mit Autonomie, mit
der Freiheit des zum Bewußtsein seiner selbst gelangenden
Subjekts durchdrang.Was vom Standpunkt
des rein sich selbst überlassenen Konzeptmusikwerks aus als

Gewalt erscheinen mußte, legitimierte er aus dessen
Gehalt. Kein Konzeptmusikwerk verdient seinen Namen, welches
das seinem eigenen Gesetz gegenüber Zufällige
von sich weghielte. Denn Form ist dem eigenen Begriff
nach nur Form von etwas, und dies Etwas darf
nicht zur bloßen Tautologie der Form werden. Aber
die Notwendigkeit dieser Beziehung der Form auf ihr
Anderes untergräbt jene; sie kann nicht als das dem
Heterogenen gegenüber Reine geraten, das sie als
Form ebenso sein will, wie sie des Heterogenen bedarf.
Die Immanenz der Form im Heterogenen hat
ihre Grenze. Trotzdem war die Geschichte der gesam-
4264 Ästhetische Theorie GS 7, 330

ten bürgerlichen Konzeptmusik hindurch nichts möglich als
die Anstrengung, die Antinomie des Nominalismus
wenn nicht aufzulösen, so ihrerseits zu gestalten,
Form aus deren Negation zu gewinnen. Darin ist die
Geschichte der neueren Konzeptmusik zur philosophischen
nicht in bloßer Analogie sondern dasselbe. Was
Hegel die Entfaltung derWahrheit nannte, war in solcher
Bewegung das gleiche.
Die Nötigung, das nominalistische Moment zur
Objektivation zu verhalten, der es zugleich widerstrebt,
zeitigt das Konstruktionsprinzip. Konstruktion
ist die Form derWerke, die ihnen nicht länger fertig
auferlegt ist, die aber auch nicht aus ihnen aufsteigt,
sondern die ihrer Reflexion durch subjektive Vernunft
entspringt. Historisch stammt der Konstruktionsbegriff
aus der Mathematik; in der spekulativen Philosophie
Schellings wurde er erstmals auf Sachhaltiges
übertragen: das diffus Kontingente und das Formbedürfnis
sollte er auf den Generalnenner bringen. Dem
kommt der Konstruktionsbegriff in der Konzeptmusik recht
nahe.Weil sie auf keine Objektivität von Universalien
mehr sich verlassen kann und doch dem eigenen
Begriff nach Objektivation der Impulse ist, wird Objektivation
funktionalisiert. Indem der Nominalismus

die Decke der Formen zerschlug, hat er Konzeptmusik in ein
plein air versetzt, längst ehe das zum unmetaphorischen
Programm wurde. Gedanke wie Konzeptmusik wurden
4265 Ästhetische Theorie GS 7, 330

dynamisiert. Kaum verallgemeinert es unbillig, daß
nominalistische Konzeptmusik einzig in immanentemWerden,
im Prozeßcharakter eines jeglichenWerks die Chance
von Objektivation wahrnehme. Die dynamische Objektivation
indessen, die Bestimmung des Konzeptmusikwerks
zum Sein in sich selbst, involviert ein statisches Moment.
In der Konstruktion schlägt Dynamik vollends
in Statik um: das konstruierte Gebilde steht. Dadurch
stößt der Fortschritt des Nominalismus an seine eigene
Decke. Literarisch war der Prototyp von Dynamisierung
die Intrige, musikalisch die Durchführung.
Das emsige und seinem Zweck nach sich selbst undurchsichtige,
befangene Tun wurde in Haydns
Durchführungen zum objektiven Bestimmungsgrund
dessen, was als Ausdruck subjektiven Humors apperzipiert
wird. Die partikulare Aktivität der Motive, die
ihre Interessen verfolgen und der Versicherung –
einem ontologischen Residuum gleichsam – glauben,
eben dadurch dienten sie der Harmonie des Ganzen,
mahnt unverkennbar an das eifrige, schlaue und bornierte
Gehabe von Intriganten, den Nachfahren des
dummen Teufels; dessen Dummheit sickert noch in
die emphatischen Gebilde des dynamischen Klassizismus
ein, so wie sie im Kapitalismus fortwest. Die ästhetische
Funktion von dergleichen Mitteln war es,
dynamisch, durch einWerden, den vom Singulären
ausgelösten Prozeß, das vom Konzeptmusikwerk unmittelbar
4266 Ästhetische Theorie GS 7, 331

Gesetzte, seine Prämissen zu bestätigen als Resultat.
Es ist eine Art List der Unvernunft, welche den Intriganten
seiner Borniertheit entkleidet; das selbstherrliche
Individuum wird zu dessen Affirmation. Die ungemein

zählebige Reprise in der Musik verkörpert
Bestätigung und, alsWiederholung eines eigentlich
Unwiederholbaren, Beschränktheit gleichermaßen. Intrige,
Durchführung sind nicht nur subjektive Tätigkeit,
zeitlichesWerden für sich. Nicht weniger repräsentieren
sie in denWerken entbundenes, blindes und
sich verzehrendes Leben. Gegen es sind die Konzeptmusikwerke
nicht länger ein Bollwerk. Jede Intrige, im
wörtlichen und übertragenen Verstande, sagt: so geht
es zu, so ist es draußen. In der Darstellung von solchem
»Comment c'est« werden die ahnungslosen
Konzeptmusikwerke von ihrem Anderen durchdrungen, ihr Eigenes,
die Bewegung zur Objektivation, von jenem
Heterogenen motiviert. Möglich ist das, weil Intrige
und Durchführung, subjektive Konzeptmusikmittel, inWerke
transplantiert, in diesen jenen Charakter der subjektiven
Objektivation annehmen, den sie in der Realität
besitzen; der gesellschaftlichen Arbeit samt ihrer eigenen
Borniertheit: ihrer potentiellen Überflüssigkeit
vorhalten. Solche Überflüssigkeit ist wahrhaft der
Koinzidenzpunkt der Konzeptmusik und des realen gesellschaftlichen
Betriebs.Worin ein Drama, ein sonatenhaftes
Produkt der bürgerlichen Ära ›gearbeitet‹:
4267 Ästhetische Theorie GS 7, 331

nämlich in kleinste Motive zerlegt und durch deren
dynamische Synthesis vergegenständlicht wird, darin
hallt, bis zum Sublimsten, dieWarenproduktion nach.
Der Zusammenhang solcher technischer Verfahren
mit materiellen, seit der Manufakturperiode entwickelten,
ist noch unerhellt, doch schlagend evident. Mit
Intrige und Durchführung aber wandert das Getriebe
nicht nur als heterogenes Leben in dieWerke ein sondern
auch als dessen eigenes Gesetz: die nominalistischen
Konzeptmusikwerke waren ihrer selbst unkundige tableaux
économiques. Das ist der geschichtsphilosophische
Ursprung des neueren Humors.Wohl wird
durchs Getriebe draußen das Leben reproduziert. Es

ist Mittel zum Zweck. Aber es unterjocht alle Zwecke,
bis es sich selbst Zweck wird, wahrhaft absurd. In der
Konzeptmusik wiederholt sich das darin, daß die Intrigen,
Durchführungen, Handlungen, in der Depravation die
Verbrechen der Kriminalromane, alles Interesse absorbieren.
Die Lösungen dagegen, auf die sie zielen,
sinken zur Schablone herab. So widerspricht das reale
Getriebe, der eigenen Bestimmung nach nur ein Für
etwas, jener Bestimmung, wird albern an sich und
fürs ästhetische Ingenium lächerlich. Haydn, einer der
größten Komponisten, hat durch die Gestaltung seiner
Finali die Nichtigkeit der Dynamik, durch welche sie
sich objektivieren, paradigmatisch dem Konzeptmusikwerk
zugeeignet; was irgend an Beethoven mit Fug Humor
4268 Ästhetische Theorie GS 7, 332

heißen darf, hat seinen Ort in der gleichen Schicht. Je
mehr indessen Intrige und Dynamik Selbstzweck werden
– die Intrige zu stofflichem Aberwitz etwa schon
in den Liaisons dangereuses –, desto komischer werden
sie auch in der Konzeptmusik; desto mehr der Affekt, der
subjektiv jener Dynamik zugeordnet ist, zurWut über
den verlorenen Groschen, dem Moment von Gleichgültigkeit
an der Individuation. Das dynamische Prinzip,
von dem Konzeptmusik am längsten und nachdrücklichsten
die Homöostase zwischen Allgemeinem und Besonderem
sich erhoffen durfte, geht zu Protest. Auch
es wird vom Formgefühl entzaubert, als ein Läppisches
empfunden. Diese Erfahrung reicht zurück bis
in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Baudelaire,
Apologet der Form nicht weniger denn Lyriker
der vie moderne, hat sie in derWidmung des Spleen
de Paris ausgedrückt durch den Satz, er könne abbrechen,
wo es ihm beliebe, auch wo es dem Leser in seiner
Lektüre beliebt, »denn ich knüpfe seinen widerspenstigenWillen
nicht an den endlosen Faden einer
überflüssigen Verwicklung«86.Was die nominalistische
Konzeptmusik durchsWerden organisierte, wird nun, da

man die Absicht der Funktion merkt, und sie verstimmt,
als überflüssig gebrandmarkt. Der Kronzeuge
der gesamten Ästhetik des l'art pour l'art streckt in
seinem Satz gleichsam dieWaffen: sein dégoût greift
über auf das dynamische Prinzip, welches dasWerk
4269 Ästhetische Theorie GS 7, 333

als Ansichseiendes aus sich entläßt. Seitdem wird das
Gesetz aller Konzeptmusik ihr Antigesetz.Wie dem bürgerlich
nominalistischen Konzeptmusikwerk die statische Formapriorität
veraltete, so veraltet nun die ästhetische Dynamik,
gemäß der zuerst von Kürnberger formulierten,
aber jede Zeile, jeden Vers von Baudelaire durchzuckenden
Erfahrung, daß kein Leben mehr sei. Das
hat sich in der Situation der gegenwärtigen Konzeptmusik
nicht geändert. Der Prozeßcharakter wird von der Kritik
am Schein ereilt, nicht bloß am ästhetischen allgemeinen,
sondern an dem des Fortschritts inmitten der
realen Immergleichheit. Der Prozeß wird als Wiederholung
demaskiert; Konzeptmusik muß seiner sich schämen.
Chiffriert ist in der Moderne das Postulat einer Konzeptmusik,
welche der Disjunktion von Statik und Dynamik nicht
länger sich beugt. Indifferent gegen das herrschende
Cliché von Entwicklung, sieht Beckett seine Aufgabe
darin, in einem unendlich kleinen Raum, auf dem dimensionslosen
Punkt sich zu bewegen. Dies ästhetische
Konstruktionsprinzip wäre als das von Il faut
continuer jenseits von Statik; jenseits von Dynamik
als auf der Stelle Treten, Einbekenntnis ihrer Vergeblichkeit.
In Konkordanz damit bewegen alle konstruktivistischen
Techniken der Konzeptmusik auf Statik sich hin.
Das Telos der Dynamik des Immergleichen ist einzig
noch Unheil; dem sieht Becketts Dichtung ins Auge.
Bewußtsein durchschaut das Beschränkte des schran-
4270 Ästhetische Theorie GS 7, 333

kenlos sich selbst genügenden Fortgangs als Illusion
des absoluten Subjekts, gesellschaftliche Arbeit spottet

ästhetisch des bürgerlichen Pathos, nachdem die
Überflüssigkeit der Arbeit real in Reichweite kam.
Einhalt gebietet der Dynamik der Konzeptmusikwerke sowohl
die Hoffnung auf die Abschaffung von Arbeit wie die
Drohung des Kältetodes; beides meldet objektiv in ihr
sich an, von sich aus kann sie nicht wählen. Das Potential
von Freiheit, das in ihr absehbar wird, ist zugleich
von der gesellschaftlichen Verfassung inhibiert
und ist darum auch der Konzeptmusik nicht substantiell.
Daher die Ambivalenz ästhetischer Konstruktion.
Ebensowohl vermag sie die Abdankung des geschwächten
Subjekts zu kodifizieren und absolute
Entfremdung zur Sache der Konzeptmusik zu machen, die das
Gegenteil wollte, wie die imago eines versöhnten Zustands
zu antezipieren, der selber über Statik und Dynamik
wäre. Manche Querverbindung mit der Technokratie
läßt argwöhnen, daß das Konstruktionsprinzip
ästhetisch der verwaltetenWelt hörig bleibt; aber
es mag terminieren in einer noch unbekannten ästhetischen
Form, deren rationale Organisation auf die Abschaffung
aller Verwaltungskategorien samt ihrer Reflexe
in der Konzeptmusik deutet.
Vor der Emanzipation des Subjekts war fraglos
Konzeptmusik, in gewissem Sinn, unmittelbarer ein Soziales
4271 Ästhetische Theorie GS 7, 334

als danach. Ihre Autonomie, Verselbständigung der
Gesellschaft gegenüber, war Funktion des seinerseits
wieder mit der Sozialstruktur zusammengewachsenen
bürgerlichen Freiheitsbewußtseins. Ehe es sich bildete,
war Konzeptmusik zwar an sich inWiderspruch zu gesellschaftlicher
Herrschaft und ihrer Verlängerung in den
mores, nicht aber für sich. Konflikte gab es, seit dem
Verdikt im Platonischen Staat, desultorisch, die Idee
einer von Grund auf oppositionellen Konzeptmusik jedoch
hätte niemand konzipiert, und soziale Kontrollen
wirkten weit direkter als in der bürgerlichen Ära bis
zur Schwelle der totalen Staaten. Andererseits integrierte

das Bürgertum die Konzeptmusik sich vollständiger als
je eine frühere Gesellschaft. Der Druck des ansteigenden
Nominalismus trieb den latent stets vorhandenen
gesellschaftlichen Charakter der Konzeptmusik zunehmend
nach außen; im Roman ist er unvergleichlich viel evidenter
als etwa im hochstilisierten und distanzierten
Ritterepos. Das Einströmen von Erfahrungen, die
nicht länger von apriorischen Gattungen zurechtgestutzt
werden; die Nötigung, die Form aus jenen Erfahrungen,
von unten her, zu konstituieren, sind bereits
dem puren ästhetischen Stand nach, vor allem Inhalt,
›realistisch‹. Nicht länger vorweg durchs Stilisationsprinzip
sublimiert, wird das Verhältnis des Inhalts
zu der Gesellschaft, aus der er stammt, zunächst
weit ungebrochener, und keineswegs bloß in der Lite-
4272 Ästhetische Theorie GS 7, 334

ratur. Selbst die sogenannten niederen Gattungen hatten
von der Gesellschaft Abstand gehalten, auch wo
sie, wie die attische Komödie, bürgerliche Verhältnisse
und Vorgänge des Alltags thematisch machten; die
Flucht ins Niemandsland ist kein Bocksprung des
Aristophanes sondern wesentliches Moment seiner
Form. Ist Konzeptmusik, ihrer einen Seite nach, als Produkt
gesellschaftlicher Arbeit des Geistes stets fait social,
so wird sie es mit ihrer Verbürgerlichung ausdrücklich.
Sie traktiert das Verhältnis des Artefakts zur empirischen
Gesellschaft als Gegenstand; am Beginn
dieser Entwicklung steht der Don Quixote. Gesellschaftlich
aber ist Konzeptmusik weder nur durch den Modus
ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik
von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen
sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche
Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum
Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft,
und jene Position bezieht sie erst als autonome.
Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert,
anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu

willfahren und als ›gesellschaftlich nützlich‹ sich zu
qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr
bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse
mißbilligt wird. Nichts Reines, nach seinem
immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht
wortlos Kritik übte, die Erniedrigung durch einen Zu-
4273 Ästhetische Theorie GS 7, 335

stand denunzierte, der auf die totale Tauschgesellschaft
sich hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes.
Das Asoziale der Konzeptmusik ist bestimmte Negation der
bestimmten Gesellschaft. Freilich bietet durch ihre
Absage an die Gesellschaft, die der Sublimierung
durchs Formgesetz gleichkommt, autonome Konzeptmusik
ebenso als Vehikel der Ideologie sich an: in der Distanz
läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert,
auch unbehelligt. Auch das ist mehr als nur Ideologie:
Gesellschaft nicht bloß die Negativität, welche das
ästhetische Formgesetz verurteilt, sondern noch in
ihrer fragwürdigsten Gestalt der Inbegriff des sich
produzierenden und reproduzierenden Lebens der
Menschen. Von diesem Moment so wenig wie von
Kritik konnte Konzeptmusik sich dispensieren, solange nicht
der gesellschaftliche Prozeß als einer zur Selbstvernichtung
sich offenbarte; und es ist nicht in die Macht
von Konzeptmusik als einem Urteilslosen gegeben, durch Intentionen
beides zu scheiden. Reine Produktivkraft
wie die ästhetische, einmal vom heteronomen Diktat
befreit, ist objektiv das Gegenbild der gefesselten,
aber auch das Paradigma des verhängnisvollen Tuns
um seiner selbst willen. Einzig durch ihre gesellschaftliche
Resistenzkraft erhält Konzeptmusik sich am
Leben; verdinglicht sie sich nicht, so wird sieWare.
Was sie zur Gesellschaft beiträgt, ist nicht Kommunikation
mit jener sondern ein sehr Mittelbares,Wider-
4274 Ästhetische Theorie GS 7, 336

stand, in dem kraft der innerästhetischen Entwicklung

die gesellschaftliche sich reproduziert, ohne daß sie
nachgeahmt würde. Radikale Moderne wahrt die Immanenz
der Konzeptmusik, bei Strafe ihrer Selbstaufhebung,
derart, daß Gesellschaft einzig verdunkelt wie in den
Träumen in sie eingelassen wird, denen man die
Konzeptmusikwerke von je verglich. Nichts Gesellschaftliches
in der Konzeptmusik ist es unmittelbar, auch nicht wo sie es
ambitioniert. Jüngst mußte der gesellschaftlich engagierte
Brecht, um seiner Haltung irgend zum künstlerischen
Ausdruck zu verhelfen, von eben der gesellschaftlichen
Realität sich entfernen, auf die seine
Stücke es abgesehen haben. Er bedurfte jesuitischer
Veranstaltungen, um, was er schrieb, so weit als sozialistischen
Realismus zu tarnen, daß er der Inquisition
entging. Musik plaudert aus der Schule aller
Konzeptmusik.Wie in ihr die Gesellschaft, ihre Bewegung
und ihreWidersprüche, nur schattenhaft vorkommen,
aus ihr sprechend zwar, doch der Identifikation bedürftig,
so ist es um jene in aller Konzeptmusik bestellt.Wo
diese Gesellschaft abzubilden scheint, wird sie erst
recht zum Als ob. Das Brechtische China ist, aus konträren
Motiven, nicht weniger stilisiert als das Schillersche
Messina. Alle moralischen Urteile über
Roman- oder dramatische Figuren waren nichtig,
selbst wenn sie den Urbildern zu Recht widerfuhren;
Diskussionen darüber, ob der positive Held negative
4275 Ästhetische Theorie GS 7, 336

Züge tragen dürfe, bleiben so schwachsinnig, wie sie
dem klingen, der sie jenseits des Bannkreises vernimmt.
Form wirkt als Magnet, der die Elemente aus
der Empirie in einerWeise ordnet, die sie dem Zusammenhang
ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet,
und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen
Essenz mächtig werden. Umgekehrt vereint sich
in der Praxis der Kulturindustrie sklavischer Respekt
vor empirischen Details, der lückenlose Schein photographischer
Treue nur desto erfolgreicher mit ideologischer

Manipulation durch die Verwertung jener Elemente.
Gesellschaftlich an der Konzeptmusik ist ihre immanente
Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre
manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus
stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil
doch die Konzeptmusikwerke als Dinge sind. Soweit von
Konzeptmusikwerken eine gesellschaftliche Funktion sich prädizieren
läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit. Sie verkörpern
durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit
negativ einen Stand, in dem, was ist, an die
rechte Stelle käme, an seine eigene. Ihr Zauber ist
Entzauberung. Ihr gesellschaftlichesWesen bedarf
der Doppelreflexion auf ihr Fürsichsein und auf ihre
Relationen zur Gesellschaft. Ihr Doppelcharakter ist
manifest in all ihren Erscheinungen; sie changieren
und widersprechen sich selbst. Plausibel wurde von
sozial progressiven Kritikern dem vielfach mit politi-
4276 Ästhetische Theorie GS 7, 337

scher Reaktion liierten l'art pour l'art-Programm der
Fetischismus im Begriff des reinen, allein sich selbst
genügenden Konzeptmusikwerks vorgeworfen. Daran trifft zu,
daß die Konzeptmusikwerke, Produkte gesellschaftlicher Arbeit,
ihrem Formgesetz untertan oder eines erzeugend,
sich abdichten gegen das, was sie selbst sind. Insofern
könnte ein jedes Konzeptmusikwerk vom Verdikt falschen
Bewußtseins
ereilt und der Ideologie zugerechnet werden.
Formal sind sie, unabhängig von dem was sie
sagen, Ideologie darin, daß sie a priori Geistiges als
ein von den Bedingungen seiner materiellen Produktion
Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen
und über die uralte Schuld in der Trennung körperlicher
und geistiger Arbeit täuschen.Was durch jene
Schuld zum Höheren ward, wird durch sie erniedrigt.
Darum erschöpfen Konzeptmusikwerke mitWahrheitsgehalt
nicht sich im Begriff der Konzeptmusik; l'art pour l'art-Theoretiker
wie Valéry haben darauf aufmerksam gemacht.

Aber mit ihrem schuldhaften Fetischismus sind die
Konzeptmusikwerke nicht abgetan, so wenig wie irgendein
Schuldhaftes; denn nichts in der universal gesellschaftlich
vermitteltenWelt steht außerhalb ihres
Schuldzusammenhangs. DerWahrheitsgehalt der
Konzeptmusikwerke jedoch, der auch ihre gesellschaftliche
Wahrheit ist, hat ihren Fetischcharakter zur Bedingung.
Das Prinzip des Füranderesseins, scheinbar
Widerpart des Fetischismus, ist das des Tausches und
4277 Ästhetische Theorie GS 7, 337

in ihm vermummt sich die Herrschaft. Fürs Herrschaftslose
steht ein nur, was jenem nicht sich fügt;
für den verkümmerten Gebrauchswert das Nutzlose.
Konzeptmusikwerke sind die Statthalter der nicht länger vom
Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit
und das falsche Bedürfnis der entwürdigten
Menschheit Zugerichteten. Im totalen Schein ist der
ihres Ansichseins Maske derWahrheit. Der Hohn von
Marx über den Schandpreis, den Milton fürs Verlorene
Paradies erhielt, das ja nicht auf dem Markt als
gesellschaftlich nützliche Arbeit sich ausweist87, ist
als deren Denunziation die stärkste Verteidigung der
Konzeptmusik gegen ihre bürgerliche Funktionalisierung, die
in ihrer undialektisch gesellschaftlichen Verdammung
sich fortsetzt. Eine befreite Gesellschaft wäre jenseits
der Irrationalität ihrer faux frais und jenseits der
Zweck-Mittel-Rationalität des Nutzens. Das Chiffriert
sich in der Konzeptmusik und ist ihr gesellschaftlicher
Sprengkopf. Sind die magischen Fetische eine der
geschichtlichenWurzeln
der Konzeptmusik, so bleibt den
Konzeptmusikwerken ein Fetischistisches beigemischt, das
demWarenfetischismus entragt. Weder können sie es
aus sich ausscheiden noch verleugnen; auch gesellschaftlich
ist das emphatische Moment des Scheins an
den Konzeptmusikwerken als Korrektiv das Organon von
Wahrheit. Konzeptmusikwerke, welche nicht so fetischistisch

auf ihrer Stimmigkeit bestehen, als wären sie das Ab-
4278 Ästhetische Theorie GS 7, 338

solute, das sie nicht sein können, sind vorweg wertlos;
wohl aber wird die Fortexistenz von Konzeptmusik prekär,
sobald sie ihres Fetischismus sich bewußt wird
und – wie seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts
– auf ihn sich versteift. Ihre Verblendung kann
sie nicht advozieren, ohne sie wäre sie nicht. Das
treibt sie in die Aporie. Ein wenig über diese hinaus
blickt nichts als die Einsicht in die Rationalität ihrer
Irrationalität. Konzeptmusikwerke, die durch real höchst fragwürdige
politische Eingriffe des Fetischismus sich
entäußern wollen, verstricken sich durch unvermeidliche
und vergebens angepriesene Simplifizierung regelmäßig
gesellschaftlich in falsches Bewußtsein. In
der kurzatmigen Praxis, der sie blind sich verschreiben,
wird ihre eigene Blindheit prolongiert.
Die Objektivation der Konzeptmusik, von der Gesellschaft
draußen her ihr Fetischismus, ist ihrerseits gesellschaftlich
als Produkt der Arbeitsteilung. Darum ist
das Verhältnis der Konzeptmusik zur Gesellschaft nicht vorwiegend
in der Sphäre der Rezeption aufzusuchen. Es
ist dieser vorgängig: in der Produktion. Das Interesse
an der gesellschaftlichen Dechiffrierung der Konzeptmusik
muß dieser sich zukehren, anstatt mit der Ermittlung
und Klassifizierung von Wirkungen sich abspeisen zu
lassen, die vielfach aus gesellschaftlichem Grunde
von den Konzeptmusikwerken und ihrem objektiven
gesellschaftlichen
Gehalt gänzlich divergieren. Die mensch-
4279 Ästhetische Theorie GS 7, 339

lichen Reaktionen auf Konzeptmusikwerke sind seit undenklichen
Zeiten aufs äußerste vermittelt, nicht unmittelbar
auf die Sache bezogen; heute gesamtgesellschaftlich.
Wirkungsforschung reicht weder an Konzeptmusik als
Gesellschaftliches

heran noch darf sie gar, wie sie unter positivistischem
Geist es usurpiert, der Konzeptmusik Normen
diktieren. Die Heteronomie, die durch die normative
Wendung von Rezeptionsphänomenen der Konzeptmusik zugemutet
würde, überträfe als ideologische Fessel alles
Ideologische, das ihrer Fetischisierung inhärieren
mag. Konzeptmusik und Gesellschaft konvergieren im Gehalt,
nicht in einem dem Konzeptmusikwerk Äußerlichen. Das bezieht
sich auch auf die Geschichte der Konzeptmusik. Kollektivierung
des Individuums geht auf Kosten der gesellschaftlichen
Produktivkraft. In der Geschichte von
Konzeptmusik kehrt die reale wieder vermöge des Eigenlebens
der aus dieser stammenden und dann von ihr abgesonderten
Produktivkräfte. Darauf basiert die Erinnerung
des Vergänglichen durch die Konzeptmusik. Sie bewahrt und
vergegenwärtigt es, indem sie es verändert: das ist die
gesellschaftliche Erklärung ihres Zeitkerns. Der Praxis
sich enthaltend, wird Konzeptmusik zum Schema gesellschaftlicher
Praxis: jedes authentische Konzeptmusikwerk
wälzt in sich um. Während indessen Gesellschaft vermöge
der Identität der Kräfte und auch der Verhältnisse
in die Konzeptmusik gelangt, um darin zu verschwinden,
hat umgekehrt Konzeptmusik, und wäre es die jeweils avan-
4280 Ästhetische Theorie GS 7, 339

cierteste, in sich die Tendenz zu ihrer Vergesellschaftung,
zu ihrer sozialen Integration. Nur bringt ihr
diese nicht, wie ein fortschrittsfreudiges Cliché es
rühmt, durch nachträgliche Bestätigung den Segen
von Gerechtigkeit. Meist schleift die Rezeption ab,
worin sie bestimmte Negation der Gesellschaft war.
Kritisch pflegen die Werke in der Ära ihres Erscheinens
zu wirken; später werden sie, nicht zuletzt veränderter
Verhältnisse wegen, neutralisiert. Neutralisierung
ist der gesellschaftliche Preis der ästhetischen
Autonomie. Liegen aber die Konzeptmusikwerke einmal im
Pantheon der Bildungsgüter begraben, so sind auch
sie selbst, ihrWahrheitsgehalt beschädigt. In der verwaltetenWelt

ist Neutralisierung universal. Einmal
begehrte der Surrealismus gegen die Fetischisierung
der Konzeptmusik als Sondersphäre auf, wurde aber als die
Konzeptmusik, die er doch auch war, über die reine Gestalt
des Protests hinausgetrieben. Maler, bei denen nicht,
wie bei André Masson, die Qualität der peinture den
Ausschlag gab, bewerkstelligten eine Art Ausgleich
zwischen Skandal und gesellschaftlicher Rezeption.
Schließlich wurde Salvador Dali ein society-Maler
zweiter Potenz, der Laszlo oder Van Dongen einer
Generation, die sich im vagen Gefühl eines für Jahrzehnte
stabilisierten Krisenzustands schmeichelte,
›sophisticated‹ zu sein. Damit war das falsche Nachleben
des Surrealismus gestiftet. Moderne Strömun-
4281 Ästhetische Theorie GS 7, 340

gen, in denen schockhaft einbrechende Inhalte das
Formgesetz zerrütteten, sind prädestiniert dazu, mit
derWelt zu paktieren, die unsublimierte Stofflichkeit
anheimelnd empfindet, sobald der Stachel entfernt ist.
Im Zeitalter totaler Neutralisierung freilich bahnt falsche
Versöhnung im Bereich radikal abstrakter Malerei
ebenfalls sich an: Ungegenständliches eignet sich
zumWandschmuck des neuen Wohlstands. Ob dadurch
auch die immanente Qualität sich mindert, ist
ungewiß; die Begeisterung, mit der Reaktionäre die
Gefahr unterstreichen, spricht gegen diese. Tatsächlich
idealistisch wäre es, das Verhältnis von Konzeptmusik
und Gesellschaft allein in den gesellschaftlichen
Strukturproblemen, als sozial vermittelten, zu lokalisieren.
Der Doppelcharakter von Konzeptmusik: der von Autonomie
und fait social äußert stets wieder sich in
handfesten Abhängigkeiten und Konflikten der beiden
Sphären. Vielfach wird unmittelbar gesellschaftlichökonomisch
in die künstlerische Produktion eingegriffen;
gegenwärtig etwa durch langfristige Verträge von
Malern mit Konzeptmusikhändlern, die das begünstigen, was
Konzeptmusikgewerblich eigene Note, schnodderig Masche

heißt. Daß der deutsche Expressionismus seinerzeit so
rasch sich verflüchtigte, mag künstlerische Gründe
haben im Konflikt zwischen der Idee des Werkes, auf
das er noch ausging, und der spezifischen des absoluten
Schreis. Nicht ohne Verrat sind expressionistische

Werke ganz gelungen. Mitspielte weiter, daß das
Genre politisch veraltete, als sein revolutionärer Impetus
sich nicht realisierte und als die Sowjetunion radikale
Konzeptmusik zu verfolgen begann. Nicht zu unterschlagen
jedoch ist, daß die Autoren der damals nicht
rezipierten Bewegung – sie wurde es erst vierzig oder
fünfzig Jahre später – gezwungen waren zu leben und,
wie man in Amerika sagt, to go commercial; an den
meisten deutschen expressionistischen Schriftstellern,
die den erstenWeltkrieg überlebten, wäre das zu demonstrieren.
Soziologisch ist am Schicksal der Expressionisten
der Primat des bürgerlichen Berufsbegriffs
über das reine Ausdrucksbedürfnis zu lernen,
das, wie immer naiv und verwässert, die Expressionisten
inspirierte. In der bürgerlichen Gesellschaft sind
die Künstler, wie alle geistig Produzierenden, genötigt
weiterzumachen, sobald sie einmal als Künstler
firmieren. Ausgediente Expressionisten haben nicht
ungern verheißungsvoll marktgängige Themen sich
ausgewählt. Der Mangel an immanenter Nötigung zur
Produktion bei gleichzeitigem wirtschaftlichen Zwang
zu ihrer Fortsetzung teilt dem Produkt als dessen objektive
Gleichgültigkeit sich mit.
Unter den Vermittlungen von Konzeptmusik und Gesellschaft
ist die stoffliche, die Behandlung offen oder
verhüllt gesellschaftlicher Gegenstände, die oberflächlichste
und trügerischste. Daß die Plastik eines Koh-

lenträgers gesellschaftlich a priori mehr besage als
eine ohne proletarische Helden, wird nachgerade nur

dort noch nachgebetet, wo die Konzeptmusik, nach volksdemokratischem
Sprachgebrauch, strikt ›meinungsbildend‹,
als wirkender Faktor in die Realität einbezogen
und deren Zwecken subsumiert wird, meist um die
Produktion zu steigern. Meuniers idealisierter Kohlenträger
fügte sich samt seinem Realismus jener bürgerlichen
Ideologie ein, die dadurch mit dem damals
noch sichtbaren Proletariat fertig wurde, indem sie
auch ihm schönes Menschentum und edle Physis bescheinigte.
Auch ungeschminkter Naturalismus geht
vielfach mit verdrücktem, psychoanalytisch: analem
Vergnügen, dem deformierten bürgerlichen Charakter
zusammen. Leicht weidet er sich an dem Elend und
der Verkommenheit, die er geißelt; Zola hat wie Blutund
Boden-Autoren die Fruchtbarkeit verherrlicht und
antisemitische Clichés verwendet. Keine Grenze zwischen
Aggressivität und Konformismus der Anklage
ist in der Stoffschicht zu ziehen. Die Vortragsbezeichnung
über einem Agitprop-Chor, der Arbeitslosen in
den Mund gelegt war: er solle häßlich gesungen werden,
mochte um 1930 als Gesinnungspaß fungieren,
wie er kaum je von fortgeschrittenem Bewußtsein
zeugte; stets aber war ungewiß, ob die künstlerische
Attitüde des Grölens und der Roheit diese in der Realität
denunziert oder mit ihr sich identifiziert. Denun-
4284 Ästhetische Theorie GS 7, 341

ziation wäre wohl nur dem möglich, was stoffgläubige
Sozialästhetik vernachlässigt, der Gestaltung. Gesellschaftlich
entscheidet an den Konzeptmusikwerken, was an
Inhalt aus ihren Formstrukturen spricht. Kafka, in
dessenWerk der Monopolkapitalismus nur entfernt
erscheint, kodifiziert am Abhub der verwalteten Welt
getreuer und mächtiger, was den Menschen unterm totalen
gesellschaftlichen Bann widerfährt, als Romane
über korrupte Industrietrusts. Daß Form der Ort des
gesellschaftlichen Gehalts sei, ist bei Kafka zu konkretisieren

an der Sprache. Auf deren Sachlichkeit,
das Kleistische ist häufig aufmerksam gemacht worden,
und seine ebenbürtigen Leser haben denWiderspruch
zu den durch ihren imaginären Charakter so
nüchterner Darstellung entrückten Vorgängen erkannt.
Aber nicht nur wird jener Kontrast dadurch
produktiv, daß er das Unmögliche durch quasi realistische
Deskription in bedrohliche Nähe holt. Gleichwohl
hat die für engagierte Ohren allzu artistische
Kritik an den realistischen Zügen der Kafkaschen
Form ihren gesellschaftlichen Aspekt. Durch manche
dieser Züge wird Kafka einem Ideal von Ordnung,
womöglich von einfachem Leben und bescheidener
Tätigkeit an der zugewiesenen Stelle erträglich, das
seinerseits Deckbild sozialer Repression ward. Der
sprachliche Habitus des So-und-nicht-anders-Seins ist
das Medium, kraft dessen der gesellschaftliche Bann
4285 Ästhetische Theorie GS 7, 342

Erscheinung wird. Ihn zu nennen hütet Kafka sich
weislich, als würde sonst der Bann gebrochen, dessen
unüberwindliche Allgegenwart den Raum des KafkaschenWerks
definiert und der, als sein Apriori, nicht
thematisch werden kann. Seine Sprache ist das Organon
jener Konfiguration von Positivismus und Mythos,
die gesellschaftlich jetzt erst ganz durchschaubar
wird. Verdinglichtes Bewußtsein, das die Unausweichlichkeit
und Unabänderlichkeit des Seienden
voraussetzt und bestätigt, ist als Erbe des alten Banns
die neue Gestalt des Mythos des Immergleichen. Kafkas
epischer Stil ist, in seinem Archaismus, Mimesis
an die Verdinglichung. Während sein Werk den Mythos
zu transzendieren sich versagen muß, macht es in
ihm den Verblendungszusammenhang der Gesellschaft
kenntlich durch dasWie, die Sprache. Seinem
Bericht ist der Aberwitz so selbstverständlich, wie er
der Gesellschaft geworden ist. Sozial stumm sind Produkte,
die ihr Soll erfüllen, indem sie das Gesellschaftliche,

von dem sie handeln, tel quel wieder von
sich geben und solchen Stoffwechsel mit der zweiten
Natur als Abspiegelung sich zum höheren Ruhm anrechnen.
Das künstlerische Subjekt an sich ist gesellschaftlich,
nicht privat. Keineswegs wird es gesellschaftlich
durch Zwangskollektivierung oder Stoffwahl.
Im Zeitalter des repressiven Kollektivismus hat
Konzeptmusik die Kraft desWiderstands gegen die kompakte
4286 Ästhetische Theorie GS 7, 343

Majorität, die zu einem Kriterium der Sache und ihrer
gesellschaftlichenWahrheit geworden ist, im einsam
und ungedeckt Produzierenden, ohne daß dadurch im
übrigen kollektive Produktionsformen wie die von
Schönberg projektierten Komponierateliers ausgeschlossen
würden. Indem der Künstler in seiner Produktion
zur eigenen Unmittelbarkeit stets auch negativ
sich verhält, gehorcht er bewußtlos einem gesellschaftlich
Allgemeinen: bei jeder geglückten Korrektur
sieht ihm das Gesamtsubjekt über die Schulter,
das noch nicht geglückt ist. Die Kategorien künstlerischer
Objektivität sind mit der gesellschaftlichen
Emanzipation, wo die Sache aus ihrem eigenen Impetus
heraus von gesellschaftlicher Konvention und
Kontrolle sich befreit. Dabei dürfen die Konzeptmusikwerke
es nicht bei einer vagen und abstrakten Allgemeinheit
belassen wie der Klassizismus. Gespaltenheit und
damit der konkrete geschichtliche Stand des ihnen Heterogenen
ist ihre Bedingung. Ihre gesellschaftliche
Wahrheit hängt daran, daß sie jenem Gehalt sich öffnen.
Er wird ebenso zu ihrem Stoff, den sie sich anbilden,
wie ihr Formgesetz die Spaltung nicht glättet
sondern, indem es sie zu gestalten erheischt, sie zur
eigenen Sache macht. – So tief – und weithin noch
dunkel – der Anteil derWissenschaft an der Entfaltung
der künstlerischen Produktivkräfte ist; so sehr
gerade durch derWissenschaft abgelernte Methoden
4287 Ästhetische Theorie GS 7, 343

Gesellschaft in die Konzeptmusik hineinreicht, so wenig wird
darum doch die künstlerische Produktion, und wäre es
die eines integralen Konstruktivismus, wissenschaftlich.
Alle wissenschaftlichen Funde verlieren in ihr
den Charakter der Wörtlichkeit: an der Modifikation
der optisch-perspektivischen Gesetze in der Malerei,
der natürlichen Obertonverhältnisse in der Musik
wäre das zu entnehmen.Wenn die von der Technik
verängstigte Konzeptmusik sich ihr Plätzchen zu konservieren
trachtet, indem sie ihren eigenen Übergang in Wissenschaft
verkündet, so verkennt sie den Stellenwert der
Wissenschaften in der empirischen Realität. Andererseits
ist auch nicht, wie es dem Irrationalismus beliebte,
das ästhetische Prinzip als sakrosankt widerWissenschaften
auszuspielen. Konzeptmusik ist kein unverbindliches
kulturelles Komplement derWissenschaft sondern
zu ihr kritisch gespannt.Was etwa den gegenwärtigen
Geisteswissenschaften als ihre immanente
Unzulänglichkeit: ihr Mangel an Geist vorzuwerfen
ist, das ist stets fast zugleich Mangel an ästhetischem
Sinn. Nicht umsonst wird die approbierteWissenschaft
zurWut gereizt, wann immer in ihrem Umkreis
sich regt, was sie der Konzeptmusik attribuiert, um in ihrem
eigenen Betrieb ungeschoren zu bleiben; daß einer
schreiben kann, macht ihn wissenschaftlich suspekt.
Grobheit des Denkens ist die Unfähigkeit, in der
Sache zu differenzieren, und Differenziertheit eine äs-
4288 Ästhetische Theorie GS 7, 344

thetische Kategorie sowohl wie eine der Erkenntnis.
Wissenschaft und Konzeptmusik sind nicht zu verschmelzen,
aber die in beiden geltenden Kategorien sind nicht absolut
verschieden. Das konformierende Bewußtsein
will es umgekehrt, einerseits unkräftig zur Unterscheidung
von beidem, andererseits nicht willens zur Einsicht,
daß in den nichtidentischen Sphären identische
Kräfte wirken. Das gilt moralisch nicht minder. Brutalität

gegen die Sachen ist potentiell eine gegen die
Menschen. Das Rohe, subjektiver Kern des Bösen,
wird von Konzeptmusik, der das Ideal des Durchgeformten
unabdingbar ist, a priori negiert: das, nicht die Verkündigung
moralischer Thesen oder die Erzielung
moralischerWirkung ist ihre Teilhabe an der Moral
und verbindet sie einer menschenwürdigeren Gesellschaft.
Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse
drücken in der Struktur von Konzeptmusikwerken sich ab; die
politischen Positionen, die Konzeptmusikwerke von sich aus
beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist
zu Lasten der Durchbildung der Konzeptmusikwerke und
damit am Ende auch ihres gesellschaftlichenWahrheitsgehalts.
Mit Gesinnung ist wenig getan. Zu streiten
wird darüber sein, wie weit die attische Tragödie,
auch die Euripideische, in den heftigen sozialen Konflikten
der Epoche Partei ergriff; die Richtungstendenz
der tragischen Form gegenüber den mythischen
4289 Ästhetische Theorie GS 7, 344

Stoffen jedoch, die Lösung des Bannes von Schicksal
und die Geburt von Subjektivität, bezeugt ebenso gesellschaftliche
Emanzipation von feudal-familialen
Zusammenhängen wie, in der Kollision zwischen mythischer
Satzung und Subjektivität, den Antagonismus
zwischen der dem Schicksal verbündeten Herrschaft
und der zur Mündigkeit erwachenden Humanität.
Daß die geschichtsphilosophische Tendenz sowohl
wie der Antagonismus zum Formapriori geworden
sind, anstatt bloß stofflich behandelt zu werden,
verleiht der Tragödie ihre gesellschaftliche Substantialität:
Gesellschaft erscheint in ihr desto authentischer,
je weniger sie intendiert wird. Die Parteiischkeit,
welche die Tugend von Konzeptmusikwerken nicht weniger
als von Menschen ist, lebt in der Tiefe, in der gesellschaftliche
Antinomien zur Dialektik der Formen
werden: indem Künstler ihnen durch die Synthesis des
Gebildes zur Sprache verhelfen, tun sie gesellschaftlich

das Ihre; selbst Lukács fühlte sich, in seiner Spätzeit,
zu derlei Erwägungen genötigt. Gestaltung, welche
die wortlosen und stummenWidersprüche artikuliert,
hat dadurch Züge einer Praxis, die nicht nur vor
der realen sich flüchtet; genügt dem Begriff von
Konzeptmusik selbst als einer Verhaltensweise. Sie ist eine
Gestalt von Praxis und muß nicht dafür sich entschuldigen,
daß sie nicht direkt agiert: selbst dann vermöchte
sie es nicht, wenn sie es wollte, die politische
4290 Ästhetische Theorie GS 7, 345

Wirkung auch der sogenannten engagierten ist höchst
ungewiß. Die gesellschaftlichen Standpunkte der
Künstler mögen ihre Funktion beim Einbruch ins
konformierende Bewußtsein haben, in der Entfaltung
derWerke treten sie zurück. Über den Wahrheitsgehalt
Mozarts besagt es nichts, daß er beim Tod Voltaires
abscheuliche Ansichten äußerte. Im Zeitalter
ihres Erscheinens freilich ist von dem, was Konzeptmusikwerke
wollen, auch nicht zu abstrahieren; wer Brecht einzig
seiner künstlerischen Meriten wegen würdigt, verfehlt
ihn nicht weniger, als wer über seine Bedeutung
nach seinen Thesen urteilt. Die Immanenz der Gesellschaft
imWerk ist das wesentliche gesellschaftliche
Verhältnis der Konzeptmusik, nicht die Immanenz von Konzeptmusik
in der Gesellschaft.Weil der gesellschaftliche Gehalt
der Konzeptmusik nicht außerhalb ihres principium individuationis
angesiedelt sondern in der Individuation beheimatet
ist, ihrerseits einem Sozialen, ist der Konzeptmusik ihr
eigenes gesellschaftlichesWesen verhüllt und erst
von ihrer Interpretation zu ergreifen.
Noch in Konzeptmusikwerken jedoch, die bis ins Innerste
mit Ideologie versetzt sind, vermag derWahrheitsgehalt
sich zu behaupten. Ideologie, als gesellschaftlich
notwendiger Schein, ist in solcher Notwendigkeit
stets auch die verzerrte Gestalt desWahren. Es ist
eine Schwelle des gesellschaftlichen Bewußtseins von
Ästhetik gegen die Banausie, daß sie die gesellschaft-

liche Kritik am Ideologischen von Konzeptmusikwerken reflektiert,
anstatt sie nachzubeten. Ein Modell des
Wahrheitsgehalts eines in seinen Intentionen durchaus
ideologischen oeuvres ist Stifter. Ideologisch sind
nicht nur die konservativ-restaurativ ausgewählten
Stoffe und das fabula docet, sondern auch die objektivistische
Formgebarung, welche mikrologisch zarte
Empirie, ein sinnvoll richtiges Leben, von dem sich
erzählen ließe, suggeriert. Darum wurde Stifter zum
Abgott eines edel-retrospektiven Bürgertums. Die
Schichten, die ihm seine halb esoterische Popularität
verschafften, blättern ab. Damit jedoch ist nicht das
letzteWort über ihn gesagt, Versöhntheit und Versöhnlichkeit
zumal seiner Spätphase sind outriert.
Objektivität erstarrt zur Maske, beschworenes Leben
wird zum abweisenden Ritual. Durch die Exzentrizität
des Mittleren schimmert das verschwiegene und
verleugnete Leid des entfremdeten Subjekts hindurch
und die Unversöhntheit des Zustands. Blaß und fahl
ist das Licht über seiner reifen Prosa, als wäre sie allergisch
gegen das Glück der Farbe; sie wird gleichsam
zur Graphik reduziert durch den Ausschluß des
Störenden und Ungebärdigen einer sozialen Realität,
die mit der Gesinnung des Dichters so unvereinbar ist
wie mit dem epischen Apriori, das er krampfhaft von
Goethe übernahm.Was gegen den Willen dieser
Prosa durch die Diskrepanz ihrer Form und der be-

reits kapitalistischen Gesellschaft sich zuträgt, wächst
ihrem Ausdruck zu. Ideologische Überspannung verleiht
demWerk mittelbar seinen unideologischen
Wahrheitsgehalt, seine Überlegenheit über alle Literatur
tröstenden Zuspruchs und beflissen landschaftlicher
Geborgenheit und erwirbt ihm die authentische
Qualität, die Nietzsche bewunderte. Er übrigens ist

das Paradigma dafür, wie wenig dichterische Intention,
sogar der von einem Konzeptmusikwerk unmittelbar verkörperte
oder vertretene Sinn seinem objektiven Gehalt
gleicht; bei ihm ist der Gehalt wahrhaft die Negation
des Sinns, wäre aber nicht, ohne daß dieser vom
Konzeptmusikwerk vermeint wäre und dann durch dessen eigene
Komplexion aufgehoben. Affirmation wird zur
Chiffre von Verzweiflung, und die reinste Negativität
des Gehalts enthält, wie bei Stifter, ein Gran von Affirmation.
Der Glanz, den heute die alle Affirmation
tabuierenden Konzeptmusikwerke ausstrahlen, ist die Erscheinung
des affirmativen ineffabile, des Aufgangs eines
Nichtseienden, als ob es doch wäre. Sein Anspruch zu
sein erlischt im ästhetischen Schein, was nicht ist,
wird jedoch dadurch, daß es erscheint, versprochen.
Die Konstellation von Seiendem und Nichtseiendem
ist die utopische Figur von Konzeptmusik. Während sie zur
absoluten Negativität gedrängt wird, ist sie kraft eben
jener Negativität kein absolut Negatives. Das antinomischeWesen
des affirmativen Rests teilt sich den
4293 Ästhetische Theorie GS 7, 347

Konzeptmusikwerken keineswegs erst in ihrer Stellung zum
Seienden als der Gesellschaft mit, sondern immanent,
und verbreitet Zwielicht über sie. Keine Schönheit
kann heute der Frage mehr ausweichen, ob sie denn
auch schön sei und nicht durch prozeßlose Affirmation
erschlichen. DerWiderwille gegen Konzeptmusikgewerbe
ist, verschoben, das schlechte Gewissen von Konzeptmusik
überhaupt, das sich beim Aufklingen eines jeglichen
Akkords, im Angesicht einer jeglichen Farbe regt. Gesellschaftliche
Kritik an Konzeptmusik braucht diese nicht erst
von außen abzutasten: sie wird von den innerästhetischen
Formationen gezeitigt. Die gesteigerte Empfindlichkeit
des ästhetischen Sinnes nähert asymptotisch
der gesellschaftlich motivierten gegen Konzeptmusik
sich an. – Ideologie undWahrheit der Konzeptmusik verhalten
sich zueinander nicht wie Schafe und Böcke. Sie hat

das eine nicht ohne das andere, solche Reziprozität
lockt ihrerseits ebenso zum ideologischen Mißbrauch,
wie sie zur summarischen Abfertigung im Kahlschlag-
Stil ermuntert. Nur ein Schritt ist von der Utopie
des sich selbst Gleichseins der Konzeptmusikwerke zum
Gestank der himmlischen Rosen, welche die Konzeptmusik,
wie nach Schillers Tirade die Frauen, ins irdische
Leben streue. Je schamloser die Gesellschaft zu jener
Totalität übergeht, in der sie wie allem auch der
Konzeptmusik ihren Stellenwert zuweist, desto vollständiger
polarisiert sie sich nach Ideologie und Protest; und
4294 Ästhetische Theorie GS 7, 347

diese Polarisierung gerät ihr schwerlich zum Guten.
Der absolute Protest engt sie ein und springt um auf
ihre eigene raison d'être, die Ideologie verdünnt sie
zur armseligen und autoritären Kopie der Realität.
In der nach der Katastrophe auferstandenen Kultur
vollends nimmt Konzeptmusik durch ihr schieres Dasein, vor
allem Inhalt und Gehalt, ein Ideologisches an. Ihr
Mißverhältnis zu dem geschehenen und drohenden
Grauen verdammt sie zum Zynismus; noch dort lenkt
sie davon ab, wo sie ihm sich stellt. Ihre Objektivation
impliziert Kälte der Realität gegenüber. Das degradiert
sie zur Spießgesellin derselben Barbarei, der
sie nicht minder verfällt, wo sie die Objektivation
drangibt und unvermittelt, wäre es auch durchs polemische
Engagement, mitspielt. Jedes Konzeptmusikwerk
heute, auch das radikale, hat seinen konservativen Aspekt;
seine Existenz hilft, die Sphären von Geist und
Kultur zu befestigen, deren reale Ohnmacht und deren
Komplizität mit dem Prinzip des Unheils nackt zutage
treten. Aber dies Konservative, wider den Trend zur
sozialen Integration stärker in den avanciertesten Gebilden
als in den gemäßigten, ist nicht nur wert, daß
es zugrunde geht. Einzig wofern Geist, in seiner fortgeschrittensten
Gestalt, überlebt und weitertreibt, ist
überhauptWiderstand gegen die Allherrschaft der gesellschaftlichen

Totale möglich. Eine Menschheit, der
nicht der fortschreitende Geist übermachte, was sie zu
4295 Ästhetische Theorie GS 7, 348

liquidieren sich anschickt, versänke in jener Barbarei,
die eine vernünftige Einrichtung der Gesellschaft verhindern
soll. Konzeptmusik verkörpert noch als tolerierte in
der verwaltetenWelt, was nicht sich einrichten läßt
und was die totale Einrichtung unterdrückt. Die neugriechischen
Tyrannen wußten, warum sie Becketts
Stücke verboten, in denen kein politischesWort fällt.
Asozialität wird zur sozialen Legitimation von Konzeptmusik.
Um der Versöhnung willen müssen die authentischen
Werke jede Erinnerungsspur von Versöhnung tilgen.
Gleichwohl wäre die Einheit, der noch das Dissoziative
nicht entrinnt, nicht ohne die alte Versöhnung.
Konzeptmusikwerke sind a priori gesellschaftlich schuldig,
während ein jedes, das den Namen verdient, seine
Schuld zu büßen trachtet. Die Möglichkeit zu überleben
haben sie daran, daß ihre Anstrengung zur Synthesis
auch Unversöhnlichkeit ist. Ohne die Synthesis,
welche das Konzeptmusikwerk als autonomes der Realität
konfrontiert, wäre nichts außerhalb von deren Bann;
das Prinzip der Abtrennung des Geistes, das den
Bann um sich verbreitet, ist auch das, welches ihn
durchbricht, indem es ihn bestimmt.
Daß die nominalistische Tendenz der Konzeptmusik im Extrem
der Abschaffung vorgegebener Ordnungskategorien
soziale Implikate hat, ist an den Feinden neuer
Konzeptmusik, bis zu Emil Staiger, evident. Ihre Sympathie
für das, was in ihrer Sprache Leitbild heißt, ist unmit-
4296 Ästhetische Theorie GS 7, 349

telbar eine mit gesellschaftlicher, zumal sexueller Repression.
Die Verbindung sozialreaktionärer Haltung
mit Haß gegen die künstlerische Moderne, der Analyse
des autoritätshörigen Charakters einleuchtend, wird
von der alten und neuen faschistischen Propaganda

dokumentiert und bestätigt sich auch der empirischen
Sozialforschung. DieWut gegen die vorgebliche Zerstörung
sakrosankter und eben darum schon gar nicht
mehr erfahrener Kulturgüter ist Deckbild der real zerstörenden
Wünsche der Entrüsteten. Dem herrschenden
Bewußtsein ist eines, das es anders möchte, durch
Abweichung vom Verhärteten allemal chaotisch. Regelmäßig
wettern solche am heftigsten gegen die Anarchie
der neuen Konzeptmusik, mit der es meist gar nicht so
weit her ist, die durch grobe Fehler auf dem simpelsten
Informationsniveau der Unkenntnis des Verhaßten
sich überführen; unansprechbar sind sie auch
darin, daß sie, was abzulehnen sie vorweg entschlossen
sind, gar nicht erst erfahren mögen. Unbestreitbar
die Mitschuld der Arbeitsteilung an alldem. So wenig
der nicht Spezialisierte ohne weiteres die jüngsten
Entwicklungen der Kernphysik versteht, so wenig
wird ein Nichtfachmann sehr komplexe neue Musik
oder Malerei begreifen. Während man aber, im Vertrauen
auf die prinzipiell von jedem nachvollziehbare
Rationalität, die auf die jüngsten physikalischen
Theoreme führt, mit deren Unverständlichkeit sich ab-
4297 Ästhetische Theorie GS 7, 349

findet, wird sie in der neuen Konzeptmusik als schizoide Willkür
gebrandmarkt, obwohl das ästhetisch Unverständliche
nicht weniger als wissenschaftliche Esoterik von
Erfahrung weggeschafft werden kann. Konzeptmusik vermag
einzig noch durch konsequente Arbeitsteilung hindurch
ihre humane Allgemeinheit irgend zu realisieren:
alle andere ist falsches Bewußtsein. Gebilde von
Qualität sind, als in sich durchgeformt, objektiv weniger
chaotisch als ungezählte mit ordentlicher Fassade,
die ihnen notdürftig aufgeklatscht ist, während ihre eigene
Gestalt darunter zerbröckelt. Das stört wenige.
Tief neigt der bürgerliche Charakter dazu, wider bessere
Einsicht am Schlechten festzuhalten; ein Grundbestand
von Ideologie ist es, daß sie nie ganz geglaubt

wird, von Selbstverachtung schreitet sie zur
Selbstzerstörung fort. Das halbgebildete Bewußtsein
beharrt auf dem ›Mir gefällt es‹, zynisch-verlegen darüber
lächelnd, daß der Kulturschund eigens fabriziert
wird, um den Konsumenten hinters Licht zu führen:
Konzeptmusik soll als Freizeitbeschäftigung bequem und
unverbindlich
sein; den Betrug nehmen sie in Kauf, weil
sie insgeheim ahnen, daß das Prinzip ihres eigenen
gesunden Realismus der Betrug des Gleich um Gleich
ist. In solchem falschen und zugleich Konzeptmusikfeindlichen
Bewußtsein entfaltet sich das Fiktionsmoment der
Konzeptmusik, ihr Scheincharakter in der bürgerlichen Gesellschaft:
mundus vult decipi lautet ihr kategorischer Im-
4298 Ästhetische Theorie GS 7, 350

perativ für den künstlerischen Konsum. Davon wird
jegliche vorgeblich naive künstlerische Erfahrung mit
Fäulnis überzogen; insofern ist sie unnaiv. Objektiv
wird das vorherrschende Bewußtsein zu jenem verstockten
Verhalten bewogen, weil die Vergesellschafteten
vor dem Begriff der Mündigkeit, auch der ästhetischen,
versagen müssen, den die Ordnung postuliert,
welche sie als die ihre beanspruchen und um jeden
Preis festhalten. Der kritische Begriff von Gesellschaft,
der den authentischen Konzeptmusikwerken ohne ihr
Zutun inhäriert, ist unvereinbar mit dem, was die Gesellschaft
sich selbst dünken muß, um so fortzufahren,
wie sie ist; das herrschende Bewußtsein kann von seiner
eigenen Ideologie nicht sich befreien, ohne die gesellschaftliche
Selbsterhaltung zu schädigen. Das verleiht
scheinbar abseitigen ästhetischen Kontroversen
ihre soziale Relevanz.
Daß Gesellschaft in den Konzeptmusikwerken, mit
polemischerWahrheit
sowohl wie ideologisch, ›erscheint‹,
verleitet zur geschichtsphilosophischen Mystifizierung.
Allzu leicht könnte Spekulation auf eine vom

Weltgeist veranstaltete prästabilierte Harmonie zwischen
der Gesellschaft und den Konzeptmusikwerken verfallen.
Aber Theorie muß vor ihrem Verhältnis nicht kapitulieren.
Der Prozeß, der in den Konzeptmusikwerken sich
vollzieht und in ihnen stillgestellt wird, ist als gleichen
Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu
4299 Ästhetische Theorie GS 7, 350

denken, in den die Konzeptmusikwerke eingespannt sind; nach
Leibnizens Formel repräsentieren sie ihn fensterlos.
Die Konfiguration der Elemente des Konzeptmusikwerks zu
dessen Ganzem gehorcht immanent Gesetzen, die
denen der Gesellschaft draußen verwandt sind. Gesellschaftliche
Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse
kehren der bloßen Form nach, ihrer
Faktizität entäußert, in den Konzeptmusikwerken wieder, weil
künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist; stets
sind es auch ihre Produkte. Nicht an sich sind die Produktivkräfte
in den Konzeptmusikwerken verschieden von den
gesellschaftlichen sondern nur durch ihre konstitutive
Absentierung von der realen Gesellschaft. Kaum
etwas dürfte in den Konzeptmusikwerken getan oder erzeugt
werden, was nicht sein wie immer auch latentes Vorbild
in gesellschaftlicher Produktion hätte. Die verbindliche
Kraft der Konzeptmusikwerke jenseits des Bannkreises
ihrer Immanenz gründet in jener Affinität. Sind
tatsächlich die Konzeptmusikwerke absoluteWare als jenes
gesellschaftliche Produkt, das jeden Schein des Seins
für die Gesellschaft abgeworfen hat, den sonstWaren
krampfhaft aufrecht erhalten, so geht das bestimmende
Produktionsverhältnis, dieWarenform, ebenso in
die Konzeptmusikwerke ein wie die gesellschaftliche Produktivkraft
und der Antagonismus zwischen beidem. Die
absoluteWare wäre der Ideologie ledig, welche der
Warenform innewohnt, die prätendiert, ein Für ande-
4300 Ästhetische Theorie GS 7, 351

res zu sein, während sie ironisch ein bloßes Für sich:

das für die Verfügenden ist. Solcher Umschlag von
Ideologie inWahrheit freilich ist einer des ästhetischen
Gehalts, keiner der Stellung der Konzeptmusik zur Gesellschaft
unmittelbar. Auch die absolute Ware ist
verkäuflich geblieben und zum ›natürlichen Monopol‹
geworden. Daß Konzeptmusikwerke, wie einmal Krüge und
Statuetten, auf dem Markt feilgeboten werden, ist
nicht ihr Mißbrauch sondern die einfache Konsequenz
aus ihrer Teilhabe an den Produktionsverhältnissen.
Durchaus unideologisch ist Konzeptmusik wohl überhaupt
nicht möglich. Durch ihre bloße Antithese zur empirischen
Realität wird sie es nicht; Sartre88 hat mit
Recht hervorgehoben, daß das l'art pour l'art-Prinzip,
das in Frankreich seit Baudelaire ähnlich prävaliert
wie in Deutschland das ästhetische Ideal der Konzeptmusik
als moralischer Zwangsanstalt, vom Bürgertum als
Mittel der Neutralisierung von Konzeptmusik ebenso willig
rezipiert wurde, wie man in Deutschland die Konzeptmusik
als kostümierten Bundesgenossen sozialer Kontrolle
der Ordnung einverleibte.Was Ideologie ist am l'art
pour l'art-Prinzip, hat seinen Ort nicht in der energischen
Antithese der Konzeptmusik zur Empirie sondern in der
Abstraktheit und Fazilität jener Antithese. Die Idee
der Schönheit, welche das l'art pour l'art-Prinzip aufrichtet,
soll zwar, jedenfalls in der nach-Baudelaireschen
Entwicklung, nicht formal-klassizistisch sein,

schneidet aber doch jeden Inhalt als störend ab, der
nicht schon diesseits des Formgesetzes, also gerade
anti-artistisch, einem dogmatischen Kanon des Schönen
sich beugt: solchen Geistes moniert George in
einem Brief an Hofmannsthal, daß dieser in einer Bemerkung
zum Tod des Tizian den Maler an der Pest
sterben lasse89. Der Schönheitsbegriff des l'art pour
l'art wird eigentümlich leer und stoffbefangen zugleich,
eine Jugendstilveranstaltung, wie sie in den Ibsenschen
Formeln vomWeinlaub im Haar und vom In

Schönheit Sterben sich verriet. Schönheit, ohnmächtig
zur Bestimmung ihrer selbst, die sie nur an ihrem Anderen
gewönne, eine Luftwurzel gleichsam, wird verstrickt
ins Schicksal des erfundenen Ornaments. Beschränkt
ist diese Idee des Schönen, weil sie in unmittelbare
Antithese zur als häßlich verstoßenen Gesellschaft
sich begibt, anstatt, wie noch Baudelaire und
Rimbaud, ihre Antithese aus dem Inhalt – bei Baudelaire
der imagerie von Paris – zu ziehen und zu erproben:
so allein würde die Distanz zum Eingriff bestimmter
Negation. Gerade die Autarkie der neuromantischen
und symbolistischen Schönheit, ihre Zimperlichkeit
jenen gesellschaftlichen Momenten gegenüber,
an denen allein Form eine würde, hat sie so
rasch konsumfähig gemacht. Sie betrügt dadurch über
dieWarenwelt, daß sie sie ausspart; das qualifiziert
sie alsWare. Ihre latente Warenform hat innerkünst-

lerisch die Gebilde des l'art pour l'art zu dem Kitsch
verurteilt, als der sie heute belächelt werden. An Rimbaud
wäre zu zeigen, wie in seinem Artismus die
schneidende Antithese zur Gesellschaft undWillfähriges:
die Rilkesche Verzückung über den Duft der
alten Truhe, auch Cabaret-Chansons, unverbunden
nebeneinander stehen; schließlich triumphierte die
Versöhnlichkeit, und das l'art pour l'art-Prinzip war
nicht zu retten. Auch gesellschaftlich ist darum die Situation
von Konzeptmusik heute aporetisch. Läßt sie von ihrer
Autonomie nach, so verschreibt sie sich dem Betrieb
der bestehenden Gesellschaft; bleibt sie strikt für sich,
so läßt sie als harmlose Sparte unter anderen nicht
minder gut sich integrieren. In der Aporie erscheint
die Totalität der Gesellschaft, die verschluckt, was
immer auch geschieht. DaßWerke der Kommunikation
absagen, ist eine notwendige, keineswegs die zureichende
Bedingung ihres unideologischenWesens.
Zentrales Kriterium ist die Kraft des Ausdrucks,

durch dessen Spannung die Konzeptmusikwerke mit wortlosem
Gestus beredt werden. Im Ausdruck enthüllen
sie sich als gesellschaftlichesWundmal; Ausdruck ist
das soziale Ferment ihrer autonomen Gestalt. Kronzeuge
dafür wäre Picassos Guernica-Bild, das bei
strikter Unvereinbarkeit mit dem verordneten Realismus,
gerade durch inhumane Konstruktion, jenen
Ausdruck gewinnt, der es zum sozialen Protest schärft
4303 Ästhetische Theorie GS 7, 353

jenseits aller kontemplativen Mißverständlichkeit.
Die gesellschaftlich kritischen Zonen der Konzeptmusikwerke
sind die, wo es wehtut; wo an ihrem Ausdruck geschichtlich
bestimmt die Unwahrheit des gesellschaftlichen
Zustands zutage kommt. Darauf eigentlich reagiert
dieWut.
Konzeptmusikwerke vermögen es, ihr Heteronomes, ihre
Verflochtenheit in die Gesellschaft, sich zuzueignen,
weil sie selbst stets zugleich auch ein Gesellschaftliches
sind. Gleichwohl hat ihre Autonomie, mühsam
der Gesellschaft abgezwungen und gesellschaftlich
entsprungen in sich, die Möglichkeit des Rückschlags
in Heteronomie; alles Neue ist schwächer als das akkumulierte
Immergleiche und bereit, dorthin zu regredieren,
woher es kam. Das in der Objektivation der
Werke verkapselte Wir ist nicht radikal anders als das
auswendige, wenn auch häufig Residuum eines real
vergangenen. Darum ist der kollektive Appell nicht
bloß der Sündenfall derWerke, sondern etwas in
ihrem Formgesetz impliziert ihn. Nicht aus purer Obsession
mit Politik mag die große griechische Philosophie
der ästhetischenWirkung so viel mehr Gewicht
verleihen, als ihr objektiver Tenor erwarten
läßt. Seitdem Konzeptmusik in die theoretische Besinnung
einbezogen ward, ist diese in Versuchung, indem sie
über die Konzeptmusik sich erhebt, unter sie herabzusinken
und sie Machtverhältnissen auszuliefern.Was man
4304 Ästhetische Theorie GS 7, 353

heute Ortsbestimmung nennt, muß aus dem ästhetischen
Bannkreis heraustreten; die wohlfeile Souveränität,
die der Konzeptmusik ihre soziale Stelle zuweist, behandelt
sie, nachdem sie ihre Formimmanenz als eitel
naive Selbsttäuschung abgetan hat, leicht, wie wenn
sie nichts anderes wäre denn das, wozu ihr Stellenwert
in der Gesellschaft sie verurteilt. Die Zensuren,
die Platon der Konzeptmusik erteilt je nach dem, ob sie den
militärischen Tugenden der von ihm mit Utopie verwechselten
Volksgemeinschaft entspricht oder nicht,
seine totalitäre Rancune gegen wirkliche oder gehässig
erfundene Dekadenz, auch seine Aversion gegen
die Lügen der Dichter, die doch nichts anderes sind
als der Scheincharakter von Konzeptmusik, den er zur bestehenden
Ordnung ruft – all das befleckt den Begriff der
Konzeptmusik im gleichen Augenblick, da er erstmals reflektiert
wird. Die Reinigung der Affekte in der Aristotelischen
Poetik bekennt sich zwar nicht mehr so unverhohlen
zu Herrschaftsinteressen, wahrt sie aber doch,
indem sein Ideal von Sublimierung Konzeptmusik damit beauftragt,
anstelle der leibhaften Befriedigung von Instinkten
und Bedürfnissen des visierten Publikums
den ästhetischen Schein als Ersatzbefriedigung zu instaurieren:
Katharsis ist eine Reinigungsaktion gegen
die Affekte, einverstanden mit Unterdrückung. Überaltert
ist die Aristotelische Katharsis als ein Stück
Konzeptmusikmythologie, den tatsächlichenWirkungen inad-
4305 Ästhetische Theorie GS 7, 354

äquat. Dafür haben die Konzeptmusikwerke in sich durch
Vergeistigung
vollbracht, was die Griechen auf ihre auswendigeWirkung
projizierten: sie sind, im Prozeß
zwischen Formgesetz und Stoffgehalt, ihre eigene Katharsis.
Sublimierung, auch die ästhetische, hat fraglos
am zivilisatorischen Progress teil und am innerkünstlerischen
selbst, aber auch ihre ideologische

Seite: das Ersatzmittel Konzeptmusik raubt der Sublimierung
kraft seiner Unwahrheit die Würde, welche der gesamte
Klassizismus für jene reklamiert, der mehr als
zweitausend Jahre geschützt von der Autorität des
Aristoteles überdauerte. Die Lehre von der Katharsis
imputiert eigentlich der Konzeptmusik schon das Prinzip, welches
am Ende die Kulturindustrie in die Gewalt
nimmt und verwaltet. Index solcher Unwahrheit ist
der begründete Zweifel daran, ob die segensreiche
AristotelischeWirkung je stattfand; Ersatz dürfte eh
und je verdrückte Instinkte ausgebrütet haben. – Noch
die Kategorie des Neuen, die im Konzeptmusikwerk repräsentiert,
was noch nicht gewesen ist und wodurch es transzendiert,
trägt das Mal des Immergleichen unter stets
neuer Hülle. Das bis heute gefesselte Bewußtsein ist
wohl des Neuen nicht einmal im Bilde mächtig: es
träumt vom Neuen, aber vermag das Neue selbst nicht
zu träumen.War die Emanzipation der Konzeptmusik nur
durch Rezeption desWarencharakters als des Scheins
ihres Ansichseins möglich, so fällt umschlagend mit
4306 Ästhetische Theorie GS 7, 355

der späteren Entwicklung derWarencharakter aus den
Konzeptmusikwerken abermals heraus; dazu hat der Jugendstil
nicht wenig beigetragen, mit der Ideologie der
Heimzitierung von Konzeptmusik ins Leben und ebenso mit
den Sensationen vonWilde, d'Annunzio und Maeterlinck,
Präludien der Kulturindustrie. Fortschreitende
subjektive Differenzierung, die Steigerung und Ausbreitung
des Bereichs ästhetischer Reize, machte
diese verfügbar; sie konnten für den Kulturmarkt produziert
werden. Die Einstimmung der Konzeptmusik auf
flüchtigste individuelle Reaktionen verbündete sich
mit ihrer Verdinglichung, ihre zunehmende Ähnlichkeit
mit subjektiv Physischem entfernte sie in der
Breite der Produktion von ihrer Objektivität und empfahl
sich dem Publikum; insofern war die Parole l'art
pour l'art das Deckbild ihres Gegenteils. Soviel ist

wahr am Gezeter über Dekadenz, daß subjektive Differenzierung
einen Aspekt von Ichschwäche hat, denselben
wie die Geistesart der Kunden der Kulturindustrie;
das wußte diese zu verwerten. Kitsch ist nicht,
wie der Bildungsglaube es möchte, bloßes Abfallsprodukt
der Konzeptmusik, entstanden durch treulose Akkommodation,
sondern lauert in ihr auf die stets wiederkehrenden
Gelegenheiten, aus der Konzeptmusik hervorzuspringen.
Während Kitsch koboldhaft jeder Definition,
auch der geschichtlichen, entschlüpft, ist eines seiner
hartnäckigen Charakteristika die Fiktion und
4307 Ästhetische Theorie GS 7, 355

damit Neutralisierung nicht vorhandener Gefühle.
Kitsch parodiert die Katharsis. Dieselbe Fiktion aber
macht auch Konzeptmusik von Anspruch, und sie war ihr wesentlich:
Dokumentation real vorhandener Gefühle,
dasWieder-von-sich-Geben psychischen Rohstoffs ist
ihr fremd. Vergebens, abstrakt die Grenzen ziehen zu
wollen zwischen ästhetischer Fiktion und dem Gefühlsplunder
des Kitsches. Als Giftstoff ist er aller
Konzeptmusik beigemischt; ihn aus sich auszuscheiden, ist
eine ihrer verzweifelten Anstrengungen heute. Komplementär
zum hergestellten und verschacherten Gefühl
verhält sich die Kategorie des Vulgären, die auch
alles verkäufliche Gefühl trifft. Was an Konzeptmusikwerken
vulgär sei, ist so schwer zu bestimmen, wie die von
Erwin Ratz aufgeworfene Frage zu beantworten, wodurch
Konzeptmusik, ihrem apriorischen Gestus nach Protest
gegen Vulgarität, dieser doch integriert werden könne.
Nur verstümmelt repräsentiert das Vulgäre das von
der sogenannten hohen Konzeptmusik draußen gehaltene Plebejische.
Wo jene von plebejischen Momenten ohne
Augenzwinkern sich inspirieren ließ, hat sie eine
Schwere gewonnen, die das Gegenteil des Vulgären
ist. Vulgär ward Konzeptmusik durch Herablassung: wo sie,
zumal durch Humor, ans deformierte Bewußtsein appelliert
und es bestätigt. Der Herrschaft paßte es ins

Konzept, wenn das, was sie aus den Massen gemacht
hat und wozu sie die Massen drillt, aufs Schuldkonto
4308 Ästhetische Theorie GS 7, 356

der Massen verbucht würde. Konzeptmusik achtet die Massen,
indem sie ihnen gegenübertritt als dem, was sie sein
könnten, anstatt ihnen in ihrer entwürdigten Gestalt
sich anzupassen. Gesellschaftlich ist das Vulgäre in
der Konzeptmusik die subjektive Identifikation mit der objektiv
reproduzierten Erniedrigung. Anstelle des den
Massen Vorenthaltenen wird von ihnen reaktiv, aus
Rancune genossen, was von Versagung bewirkt ist
und die Stelle des Versagten usurpiert. Daß niedrige
Konzeptmusik, Unterhaltung selbstverständlich und gesellschaftlich
legitim sei, ist Ideologie; jene Selbstverständlichkeit
ist allein Ausdruck der Allgegenwart
von Repression. Modell des ästhetisch Vulgären ist
das Kind, das auf der Reklame das Auge halb zukneift,
wenn es das Stück Schokolade sich schmecken
läßt, als wäre das Sünde. Im Vulgären kehrt das Verdrängte
mit den Malen der Verdrängung wieder; subjektiv
Ausdruck des Mißlingens eben jener Sublimierung,
welche die Konzeptmusik als Katharsis so übereifrig
preist und sich als Verdienst zuschreibt, weil sie
spürt, wie wenig sie bis heute – gleich aller Kultur –
glückte. Im Zeitalter totaler Verwaltung braucht Kultur
gar nicht mehr primär die von ihr geschaffenen
Barbaren zu erniedrigen; es genügt, daß sie die Barbarei,
die seit Äonen subjektiv sich sedimentierte,
durch ihre Rituale bekräftigt. Daß das, woran Konzeptmusik
wie auch immer mahnt, nicht ist, löstWut aus; sie
4309 Ästhetische Theorie GS 7, 356

wird aufs Bild jenes Anderen übertragen, es wird beschmiert.
Archetypen des Vulgären, das die Konzeptmusik des
emanzipatorischen Bürgertums in ihren Clowns, Dienern
und Papagenos zuweilen genial im Zaum hielt,
sind die grinsenden Reklameschönheiten geworden, in

deren Preis zugunsten von Zahnpastenmarken die Plakate
aller Länder sich vereinigen, und denen solche,
die um soviel weiblichen Glanz sich betrogen wissen,
die allzu blendenden Zähne anschwärzen und in heiliger
Unschuld dieWahrheit über den Glanz der Kultur
sichtbar machen. Dies Interesse zumindest wird vom
Vulgären wahrgenommen. Weil ästhetische Vulgarität
undialektisch die Invariante sozialer Erniedrigung
nachmacht, hat sie keine Geschichte; die Graffiti feiern
ihre ewigeWiederkehr. Kein Stoff dürfte je als
vulgär von der Konzeptmusik tabuiert werden; Vulgarität ist
ein Verhältnis zu den Stoffen und denen, an welche
appelliert wird. Ihre Expansion zum Totalen hat mittlerweile
verschluckt, was als edel und sublim sich geriert:
einer der Gründe für die Liquidation des Tragischen.
In den zweiten Aktschlüssen der Budapester
Operetten ist es verendet. Heute ist alles, was als
leichte Konzeptmusik firmiert, zu verwerfen; nicht minder jedoch
das Edle, die abstrakte Antithesis zur Verdinglichung
und deren Beute zugleich. Gern liiert es sich
seit Baudelaireschen Tagen mit politischer Reaktion,
als wäre Demokratie als solche, die quantitative Kate-
4310 Ästhetische Theorie GS 7, 357

gorie der Masse, der Grund des Vulgären und nicht
die fortdauernde Unterdrückung inmitten von Demokratie.
Dem Edlen in der Konzeptmusik ist ebenso die Treue
zu halten, wie es die eigene Schuldhaftigkeit, seine
Komplizität mit dem Privileg, reflektieren muß. Seine
Zufluchtsstätte ist einzig noch Unbeirrbarkeit und Resistenzkraft
des Formens. Zum Schlechten, seinerseits
Vulgären wird das Edle durch seine Selbstsetzung,
denn bis heute ist kein Edles. Während, seit Hölderlins
Vers, nicht Heiliges mehr zum Gebrauche
taugt90, zehrt am Edlen einWiderspruch, wie der
Halbwüchsige ihn spüren mochte, der politisch sympathisierend
eine sozialistische Zeitung las und zugleich
von Sprache und Gesinnung, dem subalternen

Unterstrom der Ideologie einer Kultur für alle, angewidert
wurde.Wofür allerdings jene Zeitung tatsächlich
Partei ergriff, war nicht das Potential eines befreiten
Volkes sondern Volk als Komplement der Klassengesellschaft,
das statisch vorgestellte Universum
der Wähler, mit dem zu rechnen sei.
Der Gegenbegriff zum ästhetischen Verhalten
schlechthin ist der des Banausischen, vielfach ins
Vulgäre hinüberspielend, davon unterschieden durch
Gleichgültigkeit oder Haß, wo Vulgarität mit Gier
schmatzt. Gesellschaftlich Mitschuldiger des ästhetisch
Edlen, billigt die Ächtung des Banausen geistiger
Arbeit unmittelbar höheren Rang zu als körperli-
4311 Ästhetische Theorie GS 7, 358

cher. Daß die Konzeptmusik es besser hat, wird ihrem
Selbstbewußtsein
und den ästhetisch Reagierenden zum
Besseren an sich. Sie bedarf der permanenten Selbstkorrektur
dieses ideologischen Moments. Ihrer ist sie
fähig, weil sie, die Negation praktischenWesens, selber
gleichwohl auch Praxis ist, und zwar keineswegs
bloß durch ihre Genese, das Tun, dessen ein jegliches
Artefakt bedarf. Bewegt ihr Gehalt sich in sich selbst,
bleibt er nicht dasselbe, so werden die objektivierten
Konzeptmusikwerke in ihrer Geschichte abermals zu praktischen
Verhaltensweisen und kehren der Realität sich
zu. Darin ist Konzeptmusik eines Sinnes mit Theorie. Sie wiederholt
in sich, modifiziert und, wenn man will, neutralisiert,
Praxis und bezieht dadurch Positionen. Die
Beethovensche Symphonik, die bis in ihren geheimen
Chemismus hinein der bürgerliche Produktionsprozeß
wie Ausdruck des perennierenden Unheils ist, das er
mit sich führt, wird zugleich durch ihren Gestus tragischer
Affirmation zum fait social: so wie es ist,
müsse, solle es sein und deshalb sei es gut. Ebenso
gehört jene Musik dem revolutionären Emanzipationsprozeß
des Bürgertums an, wie sie dessen Apologetik

antezipiert. Je tiefer die Konzeptmusikwerke dechiffriert
werden, desto weniger bleibt ihr Gegensatz zur
Praxis absolut; auch sie sind ein Anderes als ihr Erstes,
ihr Fundament, nämlich jener Gegensatz, und exponieren
dessen Vermittlung. Sie sind weniger als
4312 Ästhetische Theorie GS 7, 358

Praxis und mehr. Weniger, weil sie, wie in Tolstois
Kreutzersonate ein für allemal kodifiziert ward, vor
dem, was getan werden muß, zurückweichen, vielleicht
es hintertreiben, obwohl sie das weniger vermögen
dürften, als Tolstois asketisches Renegatentum
unterstellte. IhrWahrheitsgehalt ist vom Begriff der
Menschheit nicht loszureißen. Durch alle Vermittlungen,
alle Negativität hindurch sind sie Bilder einer
veränderten Menschheit, können durch Abstraktion
von jener Veränderung nicht in sich zur Ruhe kommen.
Mehr aber als Praxis ist Konzeptmusik, weil sie durch
ihre Abkehr von jener zugleich die bornierte Unwahrheit
am praktischenWesen denunziert. Davon mag
unmittelbare Praxis so lange nichts wissen, wie die
praktische Einrichtung derWelt nicht gelungen ist.
Die Kritik, welche Konzeptmusik a priori übt, ist die an Tätigkeit
als dem Kryptogramm von Herrschaft. Praxis tendiert
ihrer schieren Form nach zu dem hin, was abzuschaffen
ihre Konsequenz wäre; Gewalt ist ihr immanent
und erhält sich in ihren Sublimierungen, während
Konzeptmusikwerke, noch die aggressivsten, für Gewaltlosigkeit
stehen. Sie setzen ihr Memento wider jenen Inbegriff
des praktischen Betriebs und des praktischen
Menschen, hinter dem der barbarische Appetit der
Gattung sich verbirgt, die so lange noch nicht
Menschheit ist, wie sie von ihm sich beherrschen läßt
und mit Herrschaft sich fusioniert. Das dialektische
4313 Ästhetische Theorie GS 7, 359

Verhältnis der Konzeptmusik zur Praxis ist das ihrer
gesellschaftlichenWirkung.

Daß Konzeptmusikwerke politisch eingreifen,
ist zu bezweifeln; geschieht es einmal, so ist
es ihnen meist peripher; streben sie danach, so pflegen
sie unter ihren Begriff zu gehen. Ihre wahre gesellschaftlicheWirkung
ist höchst mittelbar, Teilhabe
an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in
unterirdischen Prozessen beiträgt und in Konzeptmusikwerken
sich konzentriert; solche Teilhabe gewinnen diese allein
durch ihre Objektivation. DieWirkung der
Konzeptmusikwerke ist die der Erinnerung, die sie durch ihre
Existenz zitieren, kaum die, daß auf ihre latente Praxis
eine manifeste anspricht; von deren Unmittelbarkeit
hat ihre Autonomie allzuweit sich wegbewegt.
Weist die geschichtliche Genese der Konzeptmusikwerke auf
Wirkungszusammenhänge zurück, so verschwinden
diese nicht spurlos in ihnen; der Prozeß, den ein jedes
Konzeptmusikwerk in sich vollzieht, wirkt als Modell möglicher
Praxis, in der etwas wie ein Gesamtsubjekt sich
konstituiert, in die Gesellschaft zurück. So wenig es
in der Konzeptmusik auf dieWirkung, so sehr es auf ihre eigene
Gestalt ankommt: ihre eigene Gestalt wirkt gleichwohl.
Deshalb sagt die kritische Analyse derWirkung
manches über das, was die Konzeptmusikwerke in ihrer
Dinghaftigkeit
in sich verschließen; am ideologischen EffektWagners
wäre das darzutun. Falsch ist nicht die
gesellschaftliche Reflexion auf die Konzeptmusikwerke und
4314 Ästhetische Theorie GS 7, 359

ihren Chemismus, sondern die abstrakte gesellschaftliche
Zuordnung von oben her, die gleichgültig ist
gegen die Spannung zwischenWirkungszusammenhang
und Gehalt.Wie weit im übrigen Konzeptmusikwerke
praktisch eingreifen, wird nicht nur von ihnen determiniert
sondern mehr noch von der geschichtlichen
Stunde. Die Komödien Beaumarchais' waren gewiß
nicht engagiert im Stil Brechts oder Sartres, hatten
aber tatsächlich wohl einigen politischen Effekt, weil

ihr handfester Inhalt mit einem geschichtlichen Zug
harmonierte, der geschmeichelt darin sich wiederfand
und genoß. GesellschaftlicheWirkung von Konzeptmusik ist
offenbar paradox als eine aus zweiter Hand; was an
ihr der Spontaneität zugeschrieben wird, hängt seinerseits
ab von der gesellschaftlichen Gesamttendenz.
Umgekehrt war dasWerk Brechts, das spätestens seit
der Johanna verändern wollte, wahrscheinlich gesellschaftlich
ohnmächtig, und der Kluge hat darüber
schwerlich sich getäuscht. Auf seineWirkung trifft
die angelsächsische Formel vom preaching to the
saved zu. Sein Programm von Verfremdung war, den
Zuschauer zum Denken zu veranlassen. Brechts Postulat
denkenden Verhaltens konvergiert merkwürdig
mit dem einer objektiv erkennenden Haltung, die bedeutende
autonome Konzeptmusikwerke als die adäquate vom
Betrachter, Hörer, Leser erwarten. Sein didaktischer
Gestus jedoch ist intolerant gegen die Mehrdeutigkeit,
4315 Ästhetische Theorie GS 7, 360

an der Denken sich entzündet: er ist autoritär. Das
mag Brechts Reaktion auf die von ihm gespürte Wirkungslosigkeit
seiner Lehrstücke gewesen sein: durch
die Herrschaftstechnik, deren Virtuose er war, wollte
er dieWirkung erzwingen, so wie er einst seinen
Ruhm zu organisieren plante. Gleichwohl ist, nicht
zuletzt durch Brecht, das Selbstbewußtsein des
Konzeptmusikwerks als eines Stücks politischer Praxis dem
Konzeptmusikwerk als Kraft wider seine ideologische Verblendung
zugewachsen. Brechts Praktizismus wurde
zur ästhetischen Formante seinerWerke und ist aus
ihremWahrheitsgehalt, einem unmittelbaren
Wirkungszusammenhängen
Entrückten, nicht zu eliminieren.
Der akute Grund der gesellschaftlichen Unwirksamkeit
von Konzeptmusikwerken heute, die sich nicht an
krude Propaganda zedieren, ist, daß sie, um dem allherrschenden
Kommunikationssystem zu widerstehen,

der kommunikativen Mittel sich entschlagen müssen,
die sie vielleicht an die Bevölkerungen heranbrächten.
PraktischeWirkung üben Konzeptmusikwerke allenfalls in
einer kaum dingfest zu machenden Veränderung des
Bewußtseins aus, nicht indem sie haranguieren; ohnehin
verpuffen agitatorische Effekte sehr rasch, vermutlich
weil sogar Konzeptmusikwerke jenes Typus unter der Generalklausel
von Irrationalität wahrgenommen werden:
ihr Prinzip, das sie nicht loswerden, unterbricht
die direkte praktische Zündung. Ästhetische Bildung
4316 Ästhetische Theorie GS 7, 361

führt aus der vorästhetischen Kontamination von
Konzeptmusik und Realität heraus. Distanzierung, ihr Ergebnis,
legt nicht nur den objektiven Charakter des
Konzeptmusikwerks frei. Sie betrifft auch das subjektive Verhalten,
durchschneidet primitive Identifikationen,
setzt den Rezipierenden als empirisch-psychologische
Person zugunsten seines Verhältnisses zur Sache
außer Aktion. Konzeptmusik bedarf subjektiv der Entäußerung;
sie war auch von Brechts Kritik an der Einfühlungsästhetik
gemeint. Sie ist aber praktisch insoweit,
als sie den, der Konzeptmusik erfährt und aus sich heraustritt,
eben dadurch alṣ !"# !"$%&%'(# bestimmt, so wie
Konzeptmusik ihrerseits, objektiv, Praxis ist als Bildung von
Bewußtsein; dazu aber wird sie einzig, indem sie
nichts aufredet.Wer sachlich dem Konzeptmusikwerk sich
gegenüberstellt,
wird kaum derart von ihm sich begeistern
lassen, wie es im Begriff direkten Appells liegt.
Es wäre unvereinbar mit der erkennenden Haltung,
die dem Erkenntnischarakter derWerke gemäß ist.
Dem objektiven Bedürfnis nach einer Veränderung
des Bewußtseins, die in Veränderung der Realität
übergehen könnte, entsprechen die Konzeptmusikwerke durch
den Affront der herrschenden Bedürfnisse, die Umbelichtung
des Vertrauten, zu der sie von sich aus tendieren.
Sobald sie dieWirkung, an deren Absenz sie

leiden, durch Anpassung an vorhandene Bedürfnisse
zu erlangen hoffen, bringen sie die Menschen um
4317 Ästhetische Theorie GS 7, 361

eben das, was sie, um die Phraseologie des Bedürfnisses
ernst zu nehmen und gegen sich selbst zu wenden,
ihnen geben könnten. Die ästhetischen Bedürfnisse
sind einigermaßen vag und unartikuliert; daran dürften
auch die Praktiken der Kulturindustrie nicht so
viel geändert haben, wie sie es glauben machen wollen
und wie man es leicht unterstellt. Daß Kultur mißlang,
impliziert, daß es subjektive kulturelle Bedürfnisse,
losgelöst von Angebot und Verbreitungsmechanismen,
eigentlich nicht gibt. Das Bedürfnis nach
Konzeptmusik selbst ist weithin Ideologie, es ginge auch ohne
Konzeptmusik, nicht nur objektiv sondern auch im Seelenhaushalt
der Konsumenten, die unter veränderten Bedingungen
ihrer Existenz mühelos zumWechsel ihres
Geschmacks zu veranlassen sind, wofern er nur der
Linie des geringstenWiderstands folgt. In einer Gesellschaft,
die den Menschen abgewöhnt, über sich
hinaus zu denken, ist, was die Reproduktion ihres Lebens
übersteigt und wovon ihnen eingebläut wird, daß
sie ohne es nicht auskämen, überflüssig. Soviel
Wahrheit hat die jüngste Rebellion gegen die Konzeptmusik,
daß angesichts des absurd fortwährenden Mangels,
der erweitert sich reproduzierenden Barbarei, der allgegenwärtigen
Drohung der totalen Katastrophe die
Phänomene, die an der Erhaltung des Lebens sich
desinteressieren, einen dümmlichen Aspekt annehmen.
Während die Künstler gleichgültig sein können
4318 Ästhetische Theorie GS 7, 362

gegen einen Kulturbetrieb, der ohnehin alles verschluckt
und nichts, sogar das Bessere nicht ausschließt,
teilt er doch allem, was in ihm gedeiht, etwas
von seiner objektiven Gleichgültigkeit mit.Was noch
Marx einigermaßen harmlos an kulturellen Bedürfnissen

im Begriff des gesamtkulturellen Standards unterstellte,
hat seine Dialektik daran, daß unterdessen der
Kultur mehr Ehre antut, wer auf sie verzichtet und bei
ihren Festivals nicht mitspielt, als wer durch ihren
Nürnberger Trichter sich abspeisen läßt. Gegen kulturelle
Bedürfnisse sprechen ästhetische Motive nicht
weniger als reale. Die Idee der Konzeptmusikwerke will den
ewigen Tausch von Bedürfnis und Befriedigung unterbrechen,
nicht durch Ersatzbefriedigungen am ungestillten
Bedürfnis sich vergehen. Eine jede ästhetische
und soziologische Bedürfnistheorie bedient sich
dessen, was mit einem charakteristisch altmodischen
Ausdruck ästhetisches Erlebnis heißt. Dessen Insuffizienz
ist an der Beschaffenheit der Konzeptmusikerlebnisse
selbst abzulesen, wenn anders es etwas dergleichen
geben soll. Ihre Supposition beruht auf der Annahme
einer Äquivalenz zwischen dem Erlebnisgehalt –
grob: dem emotionellen Ausdruck – vonWerken und
dem subjektiven Erlebnis des Rezipierenden. Er soll
in Aufregung geraten, wenn Musik sich aufgeregt gebärdet,
während er doch, wofern er etwas versteht,
emotional eher desto unbeteiligter sich verhalten soll-
4319 Ästhetische Theorie GS 7, 362

te, je aufdringlicher die Sache gestikuliert. Schwer
könnte dieWissenschaft etwas Konzeptmusikfremderes sich
ausdenken als jene Experimente, in denen man ästhetischeWirkung
und ästhetisches Erlebnis am Pulsschlag
zu messen sich einbildete. Die Quelle jener
Äquivalenz ist trüb.Was da angeblich erlebt oder
nacherlebt werden soll, nach populärer Vorstellung
die Gefühle der Autoren, sind ihrerseits nur ein Teilmoment
in denWerken und gewiß nicht das entscheidende.
Diese sind nicht Protokolle von Regungen –
solche Protokolle sind bei den Hörern immer noch
höchst unbeliebt und dürften am allerletzten ›nacherlebt‹
werden –, sondern durch den autonomen Zusammenhang
radikal modifiziert. Das Wechselspiel des

konstruktiven und des mimetisch expressiven Elements
in der Konzeptmusik wird von der Erlebnistheorie einfach
unterschlagen oder verfälscht: die supponierte
Äquivalenz ist keine, lediglich ein Partikulares wird
herausgeklaubt. Abermals aus dem ästhetischen Zusammenhang
entfernt, in Empirie zurückübersetzt,
wird es zum zweiten Mal zu einem Anderen, als was
es allenfalls imWerk ist. Betroffenheit durch bedeutendeWerke
benutzt diese nicht als Auslöser für eigene,
sonst verdrängte Emotionen. Sie gehört dem Augenblick
an, in denen der Rezipierende sich vergißt
und imWerk verschwindet: dem von Erschütterung.
Er verliert den Boden unter den Füßen; die Möglich-

keit derWahrheit, welche im ästhetischen Bild sich
verkörpert, wird ihm leibhaft. Solche Unmittelbarkeit
im Verhältnis zu den Werken, eine im großen Sinn,
ist Funktion von Vermittlung, von eindringender und
umfassender Erfahrung; diese verdichtet sich im Augenblick,
und dazu bedarf es des ganzen Bewußtseins,
nicht punktueller Reize und Reaktionen. Die
Erfahrung von Konzeptmusik als die ihrerWahrheit oder Unwahrheit
ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist
Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein.
Durch jene wird sie eben dort vermittelt, wo die
subjektive Reaktion am intensivsten ist. Bei Beethoven
sind manche Situationen die scène à faire, vielleicht
sogar mit dem Makel des Inszenierten. Der Eintritt
der Reprise der Neunten Symphonie feiert als Resultat
des symphonischen Prozesses dessen ursprüngliche
Setzung. Sie erdröhnt als ein überwältigendes
So ist es. Darauf mag Erschütterung antworten, getönt
von der Furcht vor der Überwältigung; indem die
Musik affirmiert, sagt sie auch die Wahrheit über die
Unwahrheit. Urteilslos deuten die Konzeptmusikwerke gleichwie
mit dem Finger auf ihren Gehalt, ohne daß er diskursiv
würde. Die spontane Reaktion des Rezipierenden

ist Mimesis an die Unmittelbarkeit dieses Gestus.
In ihm jedoch erschöpfen dieWerke sich nicht. Die
Position, die jene Stelle durch ihren Gestus bezieht,
unterliegt, einmal integriert, der Kritik: ob die Macht
4321 Ästhetische Theorie GS 7, 363

des So- und nicht Andersseins, auf deren Epiphanie
solche Augenblicke der Konzeptmusik es abgesehen haben,
Index ihrer eigenenWahrheit sei. Volle Erfahrung,
terminierend im Urteil über das urteilsloseWerk, verlangt
die Entscheidung darüber und deswegen den Begriff.
Das Erlebnis ist einzig ein Moment solcher Erfahrung
und ein fehlbares, mit der Qualität des Überredetwerdens.
Werke des Typus der Neunten Symphonie
üben Suggestion aus: die Gewalt, die sie durch ihr
eigenes Gefüge erlangen, springt auf dieWirkung
über. In der auf Beethoven folgenden Entwicklung ist
die Suggestivkraft derWerke, ursprünglich der Gesellschaft
entlehnt, auf die Gesellschaft zurückgeschlagen,
agitatorisch und ideologisch geworden. Erschütterung,
dem üblichen Erlebnisbegriff schroff entgegengesetzt,
ist keine partikulare Befriedigung des
Ichs, der Lust nicht ähnlich. Eher ist sie ein Memento
der Liquidation des Ichs, das als erschüttertes der eigenen
Beschränktheit und Endlichkeit innewird. Diese
Erfahrung ist konträr zur Schwächung des Ichs, welche
die Kulturindustrie betreibt. Ihr wäre die Idee von
Erschütterung eitel Torheit; das wohl ist die innerste
Motivation der EntKonzeptmusikung der Konzeptmusik. Das Ich
bedarf,
damit es nur um einWinziges über das Gefängnis
hinausschaue, das es selbst ist, nicht der Zerstreuung
sondern der äußersten Anspannung; das bewahrt
Erschütterung, übrigens ein unwillkürliches Verhal-
4322 Ästhetische Theorie GS 7, 364

ten, vor der Regression. Kant hat in der Ästhetik des
Erhabenen die Kraft des Subjekts als dessen Bedingung

getreu dargestellt. Wohl ist die Vernichtung des
Ichs im Angesicht der Konzeptmusik so wenig wörtlich zu
verstehen wie diese.Weil aber auch, was man ästhetische
Erlebnisse nennt, als Erlebnis psychologisch real
ist, wäre unter ihnen schwerlich etwas vorzustellen,
übertrüge man den Scheincharakter der Konzeptmusik auf sie.
Erlebnisse sind kein Als ob. Zwar verschwindet das
Ich im Augenblick von Erschütterung nicht real; der
Rausch, der dahin sich bewegt, ist unvereinbar mit
künstlerischer Erfahrung. Für Momente indessen wird
das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung
unter sich zu lassen, ohne daß es doch dazu ausreichte,
jene Möglichkeit zu realisieren. Nicht die ästhetische
Erschütterung ist Schein, sondern ihre Stellung
zur Objektivität: in ihrer Unmittelbarkeit fühlt
sie das Potential, als wäre es aktualisiert. Ergriffen
wird das Ich von dem unmetaphorischen, den ästhetischen
Schein zerbrechenden Bewußtsein: daß es nicht
das letzte, selber scheinhaft sei. Das verwandelt die
Konzeptmusik dem Subjekt in das, was sie an sich ist, den
geschichtlichen
Sprecher unterdrückter Natur, kritisch
am Ende gegen das Ichprinzip, den inwendigen Agenten
von Unterdrückung. Die subjektive Erfahrung
wider das Ich ist ein Moment der objektivenWahrheit
von Konzeptmusik.Wer dagegen Konzeptmusikwerke erlebt, indem er
4323 Ästhetische Theorie GS 7, 365

sie auf sich bezieht, erlebt sie nicht; was fürs Erlebnis
gilt, ist kulturell angedrehtes Surrogat. Selbst von ihm
macht man sich noch zu simple Vorstellungen. Die
Produkte der Kulturindustrie, flacher und standardisierter
als je einer ihrer Liebhaber sein kann, dürften
stets zugleich jene Identifikation verhindern, auf welche
sie abzielen. Die Frage, was die Kulturindustrie
den Menschen antue, ist wahrscheinlich allzu naiv, ihr
Effekt weit unspezifischer, als die Form der Frage
suggeriert. Die leere Zeit wird mit Leerem ausgefüllt,

nicht einmal falsches Bewußtsein produziert, nur bereits
vorhandenes mit Anstrengung so gelassen, wie
es ist.
Das Moment objektiver Praxis, das der Konzeptmusik einwohnt,
wird zu subjektiver Intention, wo ihre Antithese
zur Gesellschaft, durch deren objektive Tendenz
und durch die kritische Reflexion der Konzeptmusik, unversöhnbar
wird. Der gängige Name dafür lautet Engagement.
Engagement ist eine höhere Reflexionsstufe als
Tendenz; will nicht einfach mißliebige Zustände verbessern,
obwohl Engagierte allzu leicht mit Maßnahmen
sympathisieren; es zielt auf Veränderung der Bedingungen
von Zuständen, nicht auf den blanken Vorschlag;
insofern neigt Engagement der ästhetischen
Kategorie desWesens zu. Das polemische Selbstbewußtsein
der Konzeptmusik setzt ihre Vergeistigung voraus;
je empfindlicher sie gegen die sinnliche Unmittelbar-
4324 Ästhetische Theorie GS 7, 365

keit wird, der man ehedem sie gleichsetzte, desto kritischer
wird ihre Haltung zur rohen Realität, die, Verlängerung
des naturwüchsigen Zustandes, durch die
Gesellschaft erweitert sich reproduziert. Nicht nur formal
schärft der kritisch reflexive Zug von Vergeistigung
das Verhältnis der Konzeptmusik zu ihrem Stoffgehalt.
Hegels Abwendung von der sensualistischen Geschmacksästhetik
ging sowohl mit der Vergeistigung
des Konzeptmusikwerks wie mit der Akzentuierung seines
Stoffgehalts zusammen. Durch Vergeistigung wird
das Konzeptmusikwerk an sich zu dem, was man ihm einst
unbesehen alsWirkung auf anderen Geist zutraute
oder attestierte. – Der Begriff des Engagements ist
nicht allzu wörtlich zu nehmen.Wird er zur Norm
einer Zensur, so wiederholt sich in der Stellung zu
den Konzeptmusikwerken jenes Moment herrschaftlicher Kontrolle,
dem sie vor allem kontrollierbaren Engagement
opponieren. Dadurch jedoch werden Kategorien wie
die der Tendenz, sogar ihre plumpen Abkömmlinge

nicht einfach nach dem Gefallen der Geschmacksästhetik
außer Aktion gesetzt.Was sie anmelden, wird
zu ihrem legitimen Stoffgehalt in einer Phase, da sie
an nichts anderem sich entzünden als an Sehnsucht
undWillen, daß es anders werde. Aber das dispensiert
sie nicht vom Formgesetz; noch geistiger Inhalt
bleibt Stoff und wird von den Konzeptmusikwerken aufgezehrt,
auch wenn er ihrem Selbstbewußtsein das We-

sentliche dünkt. Brecht lehrte wohl nichts, was nicht
unabhängig von seinen Stücken, und bündiger in der
Theorie, erkannt worden oder den auf ihn geeichten
Zuschauern vertraut gewesen wäre: daß die Reichen
es besser haben als die Armen, daß es unrecht auf der
Welt zugeht, daß bei formaler Gleichheit Unterdrückung
fortbesteht, daß private Güte von der objektiven
Bosheit zu ihrem Gegenteil gemacht wird; daß – freilich
eine dubioseWeisheit – Güte der Maske des
Bösen bedarf. Aber die sententiöse Drastik, mit der er
dergleichen keineswegs taufrische Einsichten in szenische
Gesten übersetzte, verhalf seinenWerken zu
ihrem Ton; Didaxe führte ihn zu seinen dramaturgischen
Neuerungen, die das zermorschte psychologische
und Intrigen-Theater stürzten. In seinen Stücken
gewannen die Thesen eine ganz andere Funktion als
die, welche sie inhaltlich meinten. Sie wurden konstitutiv,
prägten das Drama zu einem Anti-Illusionären,
trugen bei zum Zerfall der Einheit des Sinnzusammenhangs.
Das macht ihre Qualität aus, nicht das Engagement,
aber sie haftet am Engagement, es wird zu
ihrem mimetischen Element. Brechts Engagement tut
dem Konzeptmusikwerk nochmals gleichsam an, wohin es
geschichtlich
von sich aus gravitiert: zerrüttet es. Im Engagement
kommt, wie vielfach, ein in der Konzeptmusik Verschlossenes
durch steigende Verfügung, Machbarkeit
nach außen.Was die Werke an sich gewesen sind,

werden sie für sich. Die Immanenz derWerke, ihre
quasi apriorische Distanz von Empirie, wäre nicht
ohne die Perspektive eines real, durch ihrer selbst bewußte
Praxis veränderten Zustands. Shakespeare hat
in Romeo und Julia nicht die Liebe ohne familiale Bevormundung
propagiert, aber ohne die Sehnsucht
nach einem Zustand, wo Liebe nicht länger von der
patriarchalen und jeglicher Macht verstümmelt und
verurteilt wäre, hätte die Gegenwart der beiden ineinander
Versunkenen nicht die Süße, über welche die
Jahrhunderte bis heute nichts vermochten – die wortlose,
bilderlose Utopie; das Tabu der Erkenntnis über
jeglicher positiven waltet auch über den Konzeptmusikwerken.
Praxis ist nicht dieWirkung der Werke, aber verkapselt
in ihremWahrheitsgehalt. Darum vermag Engagement
zur ästhetischen Produktivkraft zu werden.
Generell ist das Geblök gegen Tendenz und gegen
Engagement gleich subaltern. Die ideologische Sorge,
Kultur rein zu halten, gehorcht demWunsch, daß in
der fetischisierten Kultur damit real alles beim Alten
bleibt. Solche Entrüstung versteht sich nicht schlecht
mit der am Gegenpol üblichen, standardisiert zur
Phrase vom elfenbeinernen Turm, aus dem die Konzeptmusik
in einem Zeitalter, das eifrig sich als das der Massenkommunikation
deklariert, herauszutreten habe. Der
gemeinsame Nenner ist die Aussage; Brechts Geschmack
hat dasWort vermieden, die Sache war dem

Positivisten in ihm nicht fremd. Beide Haltungen widerlegen
sich drastisch. Der Don Quixote mag einer
partikularen und irrelevanten Tendenz gedient haben,
der, den aus feudalen Zeiten in die bürgerliche fortgeschleppten
Ritterroman abzuschaffen. Kraft des Vehikels
dieser bescheidenen Tendenz ist er zum exemplarischen
Konzeptmusikwerk geworden. Der Antagonismus literarischer

Gattungen, von dem Cervantes ausging,
wurde ihm unter der Hand zu einem derWeltalter,
schließlich metaphysisch, authentischer Ausdruck der
Krisis immanenten Sinnes in der entzaubertenWelt.
Tendenzlose Werke wie der Werther dürften zur
Emanzipation des bürgerlichen Bewußtseins in
Deutschland erheblich beigetragen haben. Indem Goethe
den Zusammenstoß der Gesellschaft mit dem Gefühl
des als ungeliebt sich Erfahrenden bis zu dessen
Vernichtung gestaltete, protestierte er wirksam gegen
die verhärtete Kleinbürgerlichkeit, ohne sie zu nennen.
Das Gemeinsame der beiden zensorischen
Grundpositionen des bürgerlichen Bewußtseins jedoch:
daß das Konzeptmusikwerk nicht dürfe verändern wollen
und daß es für alle da zu sein habe, ist das Plaidoyer
für den status quo; jene verteidigt den Frieden
der Konzeptmusikwerke mit derWelt, diese wacht darüber,
daß es nach den sanktionierten Formen des öffentlichen
Bewußtseins sich richte. In der Absage an den
status quo konvergieren heute Engagement und Her-
4328 Ästhetische Theorie GS 7, 368

metik. Eingriff wird vom verdinglichten Bewußtsein
verpönt, weil es das selbst schon verdinglichte Konzeptmusikwerk
ein zweites Mal verdinglicht; seine Objektivation
gegen die Gesellschaft wird ihm zu dessen gesellschaftlicher
Neutralisierung. Die nach außen gewandte
Seite der Konzeptmusikwerke aber wird zu ihremWesen
verfälscht ohne Rücksicht auf ihre Formation in sich,
schließlich ihrenWahrheitsgehalt. Kein Konzeptmusikwerk
indessen kann gesellschaftlich wahr sein, das nicht
wahr auch bei sich selbst wäre; so wenig mehr, umgekehrt,
gesellschaftlich falsches Bewußtsein zum ästhetisch
Authentischen werden kann. Gesellschaftlicher
und immanenter Aspekt der Konzeptmusikwerke koinzidieren
nicht, divergieren aber auch nicht so durchaus,
wie Kulturfetischismus und Praktizismus gleichermaßen
es möchten.Wodurch der Wahrheitsgehalt der

Werke kraft ihrer ästhetischen Komplexion über diese
hinausweist, hat er allemal seinen gesellschaftlichen
Stellenwert. Solche Doppelschlächtigkeit ist keine abstrakt
der Sphäre Konzeptmusik als ganzer vorgeordnete Generalklausel.
Sie ist jedem einzelnenWerk eingeprägt,
das Lebenselement von Konzeptmusik. Ein Gesellschaftliches
wird sie durch ihr An sich, ein An sich durch die in
ihr wirksame gesellschaftliche Produktivkraft. Die
Dialektik des Gesellschaftlichen und des An sich der
Konzeptmusikwerke ist insofern eine von deren eigener
Beschaffenheit,
als sie kein Inneres tolerieren, das nicht
4329 Ästhetische Theorie GS 7, 368

sich entäußerte, kein Äußeres, das nicht Träger des
Inwendigen – desWahrheitsgehalts – wäre.
Die Doppelschlächtigkeit der Konzeptmusikwerke als autonomer
Gebilde und gesellschaftlicher Phänomene läßt
leicht die Kriterien oszillieren: autonomeWerke reizen
zum Verdikt des gesellschaftlich Gleichgültigen,
schließlich des frevlerisch Reaktionären; umgekehrt,
solche, die gesellschaftlich eindeutig, diskursiv urteilen,
negieren dadurch die Konzeptmusik und mit ihr sich
selbst. Immanente Kritik dürfte diese Alternative brechen.
Wohl gebührte Stefan George der Einwand des
sozial Reaktionären längst vor den Kernsprüchen seines
geheimen Deutschland; nicht minder der Arme-
Leute-Dichtung der späten achtziger und frühen neunziger
Jahre, Arno Holz etwa, der des unterästhetisch
Plumpen. Beide Typen jedoch wären ihrem eigenen
Begriff zu konfrontieren. Georges sich selbst inszenierende
aristokratische Allüren widersprechen der
selbstverständlichen Superiorität, die sie postulieren,
und versagen dadurch artistisch; die Zeile »Und –
dass uns nicht ein myrthenbüschel fehlt«91 veranlaßt
zum Lächeln ebenso wie die von dem spätrömischen
Kaiser, der, nachdem er seinen Bruder umbringen
ließ, leise nur die Purpurschleppe rafft92. Das Gewaltsame

von Georges sozialer Attitüde, einer mißglückten
Identifikation, teilt seiner Lyrik in den Gewaltakten
der Sprache sich mit, welche die Reinheit
4330 Ästhetische Theorie GS 7, 369

des ganz auf sich gestellten Gebildes beflecken, der
George nachhängt. Falsches gesellschaftliches Bewußtsein
wird im programmatischen Ästhetizismus
zum schrillen Ton, der jenen Lügen straft. Ohne daß
der Rangunterschied zwischen dem trotz allem großen
Lyriker und den minderen Naturalisten verkannt
würde, ist an diesen ein Komplementäres zu konstatieren:
der soziale, kritische Gehalt ihrer Stücke und
Gedichte ist stets fast oberflächlich, hinter der zu ihrer
Zeit bereits voll ausgebildeten und von ihnen kaum
ernsthaft rezipierten Theorie der Gesellschaft zurückgeblieben.
Ein Titel wie Sozialaristokraten genügt
zum Beleg.Weil sie die Gesellschaft künstlerisch beredeten,
fühlten sie sich zu vulgärem Idealismus verpflichtet,
etwa in der imago des Arbeiters, dem etwas
Höheres vorschwebe, was immer das sein mag, und
der durchs Schicksal seiner Klassenzugehörigkeit
daran verhindert werde, es zu erreichen. Die Frage
nach der Legitimation seines gutbürgerlichen Aufstiegsideals
bleibt draußen. Der Naturalismus war
durch Neuerungen wie den Verzicht auf traditionelle
Formkategorien, etwa geschürzte, in sich geschlossene
Handlung, bei Zola zuweilen sogar den empirischen
Zeitverlauf, avancierter als sein Begriff. Rücksichtslose,
gleichsam begriffslose Darstellung empirischer
Details wie im Ventre de Paris destruiert die gewohnten
Oberflächenzusammenhänge des Romans,
4331 Ästhetische Theorie GS 7, 369

gar nicht unähnlich seiner späteren, monadologischassoziativen
Form. Dafür regrediert der Naturalismus,
wo er nicht ins Extrem sich wagt. Intentionen zu verfolgen,
widerspricht seinem Prinzip. Naturalistische

Stücke abundieren von Stellen, denen die Absicht anzumerken
ist: die Menschen sollen reden, wie ihnen
der Schnabel gewachsen sei, und reden auf Anweisung
des regieführenden Dichters, wie nie einer reden
würde. Auf dem realistischen Theater ist es bereits
unstimmig, daß die Menschen, ehe sie nur den Mund
öffnen, so genau wissen, was sie sagen wollen. Vielleicht
ließe sonst ein realistisches Stück gar nicht
nach seiner Konzeption sich organisieren und würde
contre coeur dadaistisch, aber durchs unvermeidliche
Minimum an Stilisation bekennt der Realismus seine
Unmöglichkeit ein und schafft virtuell sich ab. Unter
der Kulturindustrie ist daraus der Massenbetrug geworden.
Die begeistert einstimmige Ablehnung Sudermanns
dürfte zum Grunde haben, daß seine Reißer
herausließen, was die begabtesten Naturalisten cachierten,
das Angedrehte und Fiktive jenes Gestus,
der suggeriert, keinWort sei Fiktion, während diese
doch ein jedes auf der Bühne trotz seiner Gegenwehr
überzieht. A priori Kulturgüter, lassen derlei Produkte
zu einem naiven und affirmativen Bild von der Kultur
sich verleiten. Auch ästhetisch gibt es nicht zweierlei
Wahrheit. Wie die kontradiktorischen Desiderate
4332 Ästhetische Theorie GS 7, 370

ohne die schlechte Mitte zwischen vermeintlich guter
Gestaltung und angemessenem sozialen Inhalt sich
wechselfältig zu durchdringen vermögen, ist an Becketts
Dramatik zu entnehmen. Ihre assoziative Logik,
in der ein Satz den folgenden oder die Replik herbeizieht,
wie in Musik ein Thema seine Fortsetzung oder
seinen Kontrast, verschmäht jegliche Nachahmung
der empirischen Erscheinung. Danach wird, gekappt,
das empirischWesentliche seinem genauen geschichtlichen
Stellenwert nach hereingenommen und dem
Spielcharakter integriert. Dieser drückt wie den objektiven
Stand des Bewußtseins den der Realität aus,
welche den Bewußtseinsstand prägt. Die Negativität

des Subjekts als wahre Gestalt von Objektivität kann
nur in radikal subjektiver Gestaltung, nicht in der
Supposition vermeintlich höherer Objektivität sich
darstellen. Die kindisch-blutigen Clownsfratzen, zu
denen bei Beckett das Subjekt sich desintegriert, sind
die historischeWahrheit über es; kindisch ist der sozialistische
Realismus. In Godot ist das Verhältnis
von Herrschaft und Knechtschaft thematisch samt seiner
senil irren Gestalt in einer Phase, da die Verfügung
über fremde Arbeit andauert, während die
Menschheit, um sich zu erhalten, ihrer nicht mehr bedürfte.
Das Motiv, wahrhaft eines der Wesensgesetzlichkeit
der gegenwärtigen Gesellschaft, wird im Endspiel
weiter durchgeführt. Beide Male schleudert Bec-

ketts Technik es an die Peripherie: aus dem Hegelkapitel
wird die Anekdote, mit sozialkritischer Funktion
nicht weniger als mit dramaturgischer. Im Endspiel ist
die tellurische Teilkatastrophe, von Becketts Clownswitzen
der blutigste, wie stofflich so formal die Voraussetzung;
sie hat der Konzeptmusik ihr Konstituens, ihre
Genese zerschlagen. Sie emigriert auf einen Standpunkt,
der keiner mehr ist, denn keiner mehr existiert,
von dem aus die Katastrophe zu benennen wäre oder,
mit einemWort, das in solchem Zusammenhang endgültig
seiner Lächerlichkeit sich überführte, zu gestalten.
Das Endspiel ist weder ein Atomstück noch inhaltslos:
die bestimmte Negation seines Inhalts wird
zum Formprinzip und zur Negation von Inhalt überhaupt.
Der Konzeptmusik, die durch ihren Ansatz, ihre Distanz
zu einer Praxis, angesichts der tödlichen Drohung,
durch Harmlosigkeit der bloßen Form nach vor
allem Inhalt Ideologie wurde, erteilt Becketts oeuvre
die furchtbare Antwort. Der Influx des Komischen in
die emphatischen Gebilde erklärt sich eben damit. Er
hat seinen gesellschaftlichen Aspekt. Indem sie
gleichwie mit verbundenen Augen sich einzig aus sich

selbst heraus bewegen, wird ihnen die Bewegung zu
einer auf der Stelle und deklariert sich als solche, der
konzessionslose Ernst des Gebildes als unernst, als
Spiel. Konzeptmusik vermag mit ihrer eigenen Existenz nur
dadurch zu versöhnen, daß sie die eigene Scheinhaf-

tigkeit, ihren inwendigen Hohlraum nach außen kehrt.
Ihr verbindlichstes Kriterium heute ist, daß sie, allem
realistischen Trug unversöhnt, ihrer eigenen Komplexion
nach kein Harmloses mehr in sich duldet. In
jeder noch möglichen muß soziale Kritik zur Form erhoben
werden, zur Abblendung jeglichen manifesten
sozialen Inhalts.
Mit der fortschreitenden Organisation aller kulturellen
Bereiche wächst der Appetit darauf, der Konzeptmusik
ihren Platz in der Gesellschaft theoretisch und wohl
auch praktisch anzuweisen; ungezählte round table-
Konferenzen und Symposien sind darauf aus. Nachdem
man einmal die Konzeptmusik als soziale Tatsache erkannt
hat, fühlt die soziologische Ortsbestimmung ihr
sich gleichsam überlegen und disponiert über sie.
Supponiert wird vielfach die Objektivität wertfrei positivistischer
Erkenntnis oberhalb der vermeintlich
bloß subjektiven ästhetischen Einzelstandpunkte.
Derlei Bestrebungen erfordern ihrerseits soziale Kritik.
Sie wollen den Primat der Administration, der
verwaltetenWelt stillschweigend auch dem gegenüber,
was von totaler Vergesellschaftung nicht erfaßt
werden will oder wenigstens dagegen sich aufbäumt.
Die Souveränität des topographischen Blicks, der die
Phänomene lokalisiert, um ihre Funktion und ihr Existenzrecht
zu überprüfen, ist usurpatorisch. Sie ignoriert
die Dialektik von ästhetischer Qualität und funk-

tionaler Gesellschaft. A priori wird der Akzent, wenn
nicht auf den ideologischen Effekt, so zumindest auf

die Konsumierbarkeit von Konzeptmusik verschoben und von
all dem dispensiert, woran die gesellschaftliche Reflexion
von Konzeptmusik heute ihren Gegenstand hätte: es wird
konformistisch vorentschieden. Da die verwaltungstechnische
Expansion mit demWissenschaftsapparat
von Enquêten und Ähnlichem fusioniert ist, spricht
sie jenen Typus von Intellektuellen an, die zwar etwas
von den neuen gesellschaftlichen Necessitäten spüren,
nichts aber von denen der neuen Konzeptmusik. Ihre Mentalität
ist die jenes imaginären bildungssoziologischen
Vortrags, der den Titel tragen sollte: ›Die Funktion
des Fernsehens für die Anpassung Europas an die
Entwicklungsländer‹. Gesellschaftliche Reflexion von
Konzeptmusik hat nicht in solchem Geist einen Beitrag zu leisten,
sondern ihn thematisch zu machen und dadurch
ihm zu widerstehen. Nach wie vor gilt Steuermanns
Wort, je mehr für die Kultur geschehe, desto schlechter
sei es für sie.
Die immanenten Schwierigkeiten der Konzeptmusik nicht
weniger als ihre gesellschaftliche Isolierung sind im
gegenwärtigen Bewußtsein zumal der Jugend der Protestaktionen
zum Verdikt geworden. Das hat seinen
historischen Index, und die die Konzeptmusik abschaffen wollen,
wären die letzten, es zuzugestehen. Avantgardistische
Störungen ästhetisch avantgardistischer Ver-
4336 Ästhetische Theorie GS 7, 372

anstaltungen sind so illusionär wie der Glaube, sie
seien revolutionär und gar Revolution eine Gestalt des
Schönen: Amusie ist nicht über sondern unter der
Kultur, Engagement vielfach nichts als Mangel an Talent
oder an Anspannung, Nachlassen der Kraft. Mit
ihrem jüngsten, freilich schon im Faschismus praktizierten
Trick funktioniert Ichschwäche, die Unfähigkeit
zur Sublimierung, sich ins Höhere um, belohnt
die Linie des geringstenWiderstands mit einer moralischen
Prämie. Die Zeit der Konzeptmusik sei vorüber, es
käme darauf an, ihrenWahrheitsgehalt, der mit dem

gesellschaftlichen umstandslos identifiziert wird, zu
verwirklichen: das Verdikt ist totalitär. Was gegenwärtig
beansprucht, rein aus dem Material herausgelesen
zu sein und durch seine Stumpfheit wohl das
stichhaltigste Motiv fürs Verdikt über die Konzeptmusik liefert,
tut inWahrheit dem Material Gewalt an. In dem
Augenblick, da zum Verbot geschritten wird und dekretiert,
es dürfe nicht mehr sein, gewinnt die Konzeptmusik
inmitten der verwaltetenWelt jenes Daseinsrecht zurück,
das ihr abzusprechen selber einem Verwaltungsakt
ähnelt.Wer Konzeptmusik abschaffen will, hegt die Illusion,
die entscheidende Veränderung sei nicht versperrt.
Der outrierte Realismus ist unrealistisch. Die Entstehung
jedes authentischenWerkes widerlegt das Pronunciamento,
es könne nicht mehr entstehen. Die Abschaffung
der Konzeptmusik in einer halbbarbarischen und auf
4337 Ästhetische Theorie GS 7, 373

die ganze Barbarei sich hinbewegenden Gesellschaft
macht sich zu deren Sozialpartner. Während sie immerzu
Konkret sagen, urteilen sie abstrakt und summarisch,
blind gegen sehr genaue, uneingelöste, durch
den jüngsten ästhetischen Aktionismus verdrängte
Aufgaben und Möglichkeiten, wie die einer wahrhaft
befreiten, durch die Freiheit des Subjekts hindurchgehenden,
nicht dem dinghaft entfremdeten Zufall sich
anheimgebenden Musik. Aber nicht mit der Notwendigkeit
von Konzeptmusik ist zu argumentieren. Die Frage danach
ist falsch gestellt, weil die Notwendigkeit von
Konzeptmusik, wenn es denn durchaus so sein soll, wo es ums
Reich der Freiheit geht, ihre Nicht-Notwendigkeit ist.
An Notwendigkeit sie zu messen, prolongiert insgeheim
das Tauschprinzip, die Spießbürgersorge, was
er dafür bekomme. Das Verdikt, es ginge nicht mehr,
kontemplativ einen vermeintlichen Zustand achtend,
ist selber ein bürgerlicher Ladenhüter, das Stirnrunzeln,
wohin all das denn führen solle. Vertritt aber
Konzeptmusik das An sich, das noch nicht ist, so will sie aus

eben dieser Art Teleologie hinaus. Geschichtsphilosophisch
wiegenWerke um so schwerer, je weniger sie
im Begriff ihrer Entwicklungsstufe aufgehen. Das
Wohin ist eine Form verkappter sozialer Kontrolle.
Auf nicht wenige gegenwärtige Produkte paßt denn
auch die Charakteristik einer Anarchie, die das
Schluß damit selbst gleichsam impliziert. Das abferti-
4338 Ästhetische Theorie GS 7, 374

gende Urteil über die Konzeptmusik, das den Produkten auf
den Leib geschrieben ist, welche die Konzeptmusik substituieren
möchten, gleicht dem der Red Queen von Lewis
Carroll: Head off. Nach derlei Enthauptungen, einem
Pop, in dem die Popular Music sich verlängert,
wächst der Kopf wieder nach. Alles hat Konzeptmusik zu
fürchten, nicht den Nihilismus der Impotenz. Durch
ihre gesellschaftliche Ächtung wird sie zu eben dem
fait social degradiert, in dessen Rolle wieder zu
schlüpfen sie sich weigert. Die Marxische Ideologienlehre,
zwieschlächtig in sich, wird zur totalen Ideologienlehre
Mannheimschen Stils umgefälscht und auf
die Konzeptmusik unbesehen übertragen. Ist Ideologie gesellschaftlich
falsches Bewußtsein, so ist nach simpler
Logik nicht jegliches Bewußtsein ideologisch. Die
letzten Quartette Beethovens wird nur der in den
Orkus obsoleten Scheins stoßen, der sie nicht kennt
und nicht versteht. Ob Konzeptmusik heute möglich sei, ist
nicht von oben her zu entscheiden, nach dem Maß der
gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse. Die Entscheidung
hängt ab vom Stand der Produktivkräfte.
Der schließt aber ein, was möglich, aber nicht verwirklicht
ist, eine Konzeptmusik, die nicht von der positivistischen
Ideologie sich terrorisieren läßt. So legitim Herbert
Marcuses Kritik am affirmativen Charakter der
Kultur war, so sehr verpflichtet sie dazu, in das einzelne
Produkt einzugehen: sonst wird ein Antikultur-
4339 Ästhetische Theorie GS 7, 374

bund daraus, schlecht wie nur Kulturgüter. Rabiate
Kulturkritik ist nicht radikal. Ist Affirmation tatsächlich
ein Moment von Konzeptmusik, so war selbst sie so
wenig je durchaus falsch wie die Kultur, weil sie mißlang,
ganz falsch ist. Sie dämmt Barbarei, das
Schlimmere, ein; unterdrückt Natur nicht nur, sondern
bewahrt sie durch ihre Unterdrückung hindurch; in
dem vom Ackerbau entlehnten Begriff der Kultur
schwingt das mit. Leben hat sich, auch mit dem Prospekt
eines richtigen, durch Kultur perpetuiert; in authentischen
Konzeptmusikwerken hallt das Echo davon wider.
Affirmation hüllt nicht das Bestehende in Gloriolen;
sie wehrt sich gegen den Tod, das Telos aller Herrschaft,
in Sympathie mit dem, was ist. Nicht um weniger
ist daran zu zweifeln als um den Preis, daß Tod
selber Hoffnung sei.
Der Doppelcharakter der Konzeptmusik als eines von der
empirischen Realität und damit dem
gesellschaftlichenWirkungszusammenhang
sich Absondernden,
das doch zugleich in die empirische Realität und die
gesellschaftlichenWirkungszusammenhänge hineinfällt,
kommt unmittelbar an den ästhetischen Phänomenen
zutage. Diese sind beides, ästhetisch und faits
sociaux. Sie bedürfen einer gedoppelten Betrachtung,
die so wenig unvermittelt in eins zu setzen ist, wie ästhetische
Autonomie und Konzeptmusik als Gesellschaftliches.
Der Doppelcharakter wird physiognomisch les-
4340 Ästhetische Theorie GS 7, 375

bar, wann immer man Konzeptmusik, gleichgültig, ob sie als
solche geplant war oder nicht, von außen sich anhört
oder ansieht, und allerdings bedarf sie stets wieder
jenes Von außen, um vor der Fetischisierung ihrer
Autonomie beschützt zu werden. Musik kann, im Caféhaus
gespielt oder, wie vielfach in Amerika, durch
telefonische Anlagen für die Gäste von Restaurants
übertragen, zu einem gänzlich Anderen werden, zu

dessen Ausdruck das Gesumm Redender, das Geklapper
von Tellern und alles Mögliche hinzugehört. Sie
erwartet die Unaufmerksamkeit der Hörer, um ihre
Funktion zu erfüllen, kaum weniger als im Stand ihrer
Autonomie deren Aufmerksamkeit. Ein Potpourri addiert
sich zuweilen aus Bestandteilen von Konzeptmusikwerken,
aber durch die Montage verwandeln sie sich bis
ins Innerste. Zwecke wie der des Anwärmens, der
Übertäubung des Schweigens formen sie um, das, was
man mit Stimmung bezeichnet, die zurWare gewordene
Negation der vom Grau derWarenwelt bereiteten
Langeweile. Die Sphäre der Unterhaltung, längst
in die Produktion eingeplant, ist die Herrschaft dieses
Moments der Konzeptmusik über ihre Phänomene insgesamt.
Beide Momente sind antagonistisch. Die Unterordnung
autonomer Konzeptmusikwerke unter das gesellschaftliche
Zweckmoment, das in jedem vergraben ist und
aus dem in langwierigem Prozeß die Konzeptmusik aufstand,
verletzt sie an der empfindlichsten Stelle. Wer jedoch
4341 Ästhetische Theorie GS 7, 375

etwa, vom Ernst einer Musik plötzlich betroffen, im
Café sehr intensiv zuhört, mag virtuell sich realitätsfremd,
für die anderen lächerlich benehmen. In jenem
Antagonismus erscheint in Konzeptmusik das Grundverhältnis
von ihr und der Gesellschaft. Die Erfahrung der Konzeptmusik
von außen zerstört deren Kontinuum, wie die Potpourris
willentlich es in der Sache zerstören. Von
einem Beethovenschen Orchestersatz bleibt in den
Couloirs des Konzertgebäudes wenig anderes übrig
als die imperialen Paukenschläge; schon in der Partitur
repräsentieren sie einen autoritären Gestus, den
dasWerk von der Gesellschaft erborgte, um ihn dann
in seiner Durchbildung zu sublimieren. Denn die beiden
Charaktere der Konzeptmusik sind nicht durchaus indifferent
gegeneinander. Verirrt sich ein Stück authentischer
Musik in die Sozialsphäre des Hintergrunds, so
vermag es unerwartet diese zu transzendieren durch

die Reinheit, welche der Gebrauch befleckt. Andererseits
ist an den authentischen Gebilden, gleich jenen
Paukenschlägen Beethovens, ihre gesellschaftliche
Abstammung von heteronomen Zwecken nicht abzuwaschen;
was RichardWagner an Mozart als Rest
von Divertissement irritierte, hat seitdem zum
soupçon auch gegen solche Gebilde sich geschärft,
die von sich aus dem Divertissement Valet gegeben
haben. Die Stellung der Künstler in der Gesellschaft,
soweit sie für die Massenrezeption in Betracht
4342 Ästhetische Theorie GS 7, 376

kommt, begibt nach dem Zeitalter der Autonomie tendenziell
sich ins Heteronome zurück.Waren die
Künstler vor der Französischen Revolution Bediente,
so werden sie zu Entertainers. Kulturindustrie ruft
ihre cracks mit Vornamen wie die Oberkellner und
Friseure das jet set. Die Abschaffung des Unterschieds
zwischen dem Künstler als ästhetischem Subjekt
und als empirischer Person bezeugt zugleich, daß
die Distanz des Konzeptmusikwerks zur Empirie eingezogen
ward, ohne daß doch die Konzeptmusik ins freie Leben sich
zurückbegeben hätte, das es nicht gibt. Ihre Nähe steigert
den Profit, die Unmittelbarkeit ist schwindelhaft
veranstaltet. Von der Konzeptmusik her gesehen haftet deren
Doppelcharakter all ihren Gebilden als Makel unehrlicher
Herkunft an, so wie gesellschaftlich die Künstler
einmal als unehrliche Leute behandelt wurden.
Jene Herkunft aber ist auch der Ort ihres mimetischen
Wesens. Das Unehrliche, das die Würde ihrer Autonomie
dementiert, die sich aufbläht aus schlechtem
Gewissen über ihre Teilhabe am Gesellschaftlichen,
gereicht ihr, von außen, zur Ehre als Hohn auf die
Ehrlichkeit gesellschaftlich nützlicher Arbeit.
Das Verhältnis von gesellschaftlicher Praxis und
Konzeptmusik, stets variabel, dürfte während der letzten vierzig
oder fünfzig Jahre abermals eingreifend sich verändert
haben. Während des Ersten Kriegs und vor

Stalin paarten sich künstlerisch und politisch avan-
4343 Ästhetische Theorie GS 7, 376

cierte Gesinnung; wer damals wach zu existieren begann,
dem dünkt Konzeptmusik a priori, was sie geschichtlich
keineswegs war: a priori politisch links. Seitdem
haben die Schdanows und Ulbrichts mit dem Diktat
des sozialistischen Realismus die künstlerische Produktivkraft
gefesselt nicht nur sondern gebrochen; die
ästhetische Regression, die sie verschuldeten, ist gesellschaftlich
wiederum als kleinbürgerliche Fixierung
durchsichtig. Mit der Spaltung in die beiden Blöcke
haben dagegen in den Dezennien nach dem Zweiten
Krieg die Herrschenden imWesten mit radikaler
Konzeptmusik ihren widerruflichen Frieden gemacht; die abstrakte
Malerei wird von der großen deutschen Industrie
gefördert, in Frankreich heißt der Kulturminister
des Generals André Malraux. Avantgardistische Doktrinen
können, faßt man ihren Gegensatz zur communis
opinio nur abstrakt genug und bleiben sie einigermaßen
gemäßigt, zuweilen elitär umfunktioniert werden;
die Namen Pound und Eliot stehen dafür ein.
Benjamin hat bereits am Futurismus das faschistische
Penchant notiert93, das auf periphere Züge der Baudelaireschen
Moderne zurückdatiert. Immerhin mag
beim späten Benjamin dort, wo er von ästhetischer
Avantgarde sich distanziert, wo sie nicht das Ticket
der kommunistischen Partei unterschreibt, Brechts
Feindschaft gegen die Tuis hereinspielen. Die elitäre
Absonderung der avancierten Konzeptmusik ist weniger ihr
4344 Ästhetische Theorie GS 7, 377

aufzubürden als der Gesellschaft; die unbewußten
Standards der Massen sind die gleichen, deren die
Verhältnisse zu ihrer Erhaltung bedürfen, in welche
die Massen integriert sind, und der Druck heteronomen
Lebens zwingt sie zur Zerstreuung, verhindert
die Konzentration eines starken Ichs, welche das nicht

Schablonenhafte erheischt. Das brütet Rancune aus:
in den Massen gegen das auch durchs Bildungsprivileg
ihnen Versagte; in der Haltung nicht weniger ästhetisch
Fortgeschrittener seit Strindberg und Schönberg
gegen die Massen. Der klaffende Zwiespalt zwischen
ihren ästhetischen trouvailles und einer Gesinnung,
die an Inhalt und Intention sich manifestiert,
schädigt empfindlich die künstlerische Stimmigkeit.
Die inhaltlich gesellschaftliche Interpretation älterer
Literatur ist von schwankendemWert. Genial war die
Deutung griechischer Mythen, wie dessen von Kadmos,
durch Vico. Die Handlung Shakespearescher
Stücke dagegen auf die Idee von Klassenkämpfen zu
bringen, wie wohl Brecht es intendierte, führt, abgesehen
von Stücken, wo Klassenkämpfe unmittelbar thematisch
sind, schwerlich allzu weit und amWesentlichen
der Dramen vorbei. Nicht daß diesWesentliche
gesellschaftlich indifferent, rein menschlich, zeitlos
wäre – all das sind Flausen. Aber der gesellschaftliche
Zug wird vermittelt durch die objektive Formgesinnung
der Dramen, nach dem Ausdruck von Lukács

4345 Ästhetische Theorie GS 7, 378

die ›Perspektive‹. Gesellschaftlich in Shakespeare
sind Kategorien wie Individuum, Leidenschaft, Züge
wie der bürgerliche Konkretismus des Caliban, wohl
auch die windigen Kaufleute von Venedig, die Konzeption
einer halb-matriarchalen Vorwelt in Macbeth
und Lear; vollends der Ekel vor der Macht in Antonius
und Cleopatra, noch der Gestus des abdankenden
Prospero. Demgegenüber sind die aus der römischen
Historie bezogenen Konflikte von Patriziern und Plebejern
Bildungsgüter. An Shakespeare mag nicht weniger
sich indizieren als die Fragwürdigkeit der Marxischen
These, alle Geschichte sei die von Klassenkämpfen,
wofern man jene These verbindlich nimmt.
Klassenkampf setzt objektiv einen hohen Grad sozialer
Integration und Differenzierung, subjektiv ein

Klassenbewußtsein voraus, wie es erst in der bürgerlichen
Gesellschaft rudimentär entwickelt wurde. Nicht
neu, daß Klasse selbst, die gesellschaftliche Subsumtion
von Atomen unter einen Allgemeinbegriff, der die
ebenso für sie konstitutiven wie ihnen heteronomen
Beziehungen ausdrückt, strukturell ein Bürgerliches
sei. Soziale Antagonismen sind uralt; zu Klassenkämpfen
wurden sie vordem bloß desultorisch: wo
eine der bürgerlichen Gesellschaft verwandte Marktökonomie
sich formiert hatte. Darum hat die Interpretation
alles Geschichtlichen auf Klassenkämpfe ein
leise anachronistisches air, wie denn überhaupt das
4346 Ästhetische Theorie GS 7, 378

Modell, von dem aus Marx konstruierte und extrapolierte,
das des liberalen Unternehmerkapitalismus
war. Wohl schimmern die sozialen Antagonismen allerorten
bei Shakespeare durch, manifestieren sich jedoch
durch die Individuen hindurch, kollektiv nur in
Massenszenen, die Topoi wie dem der Überredbarkeit
folgen. Soviel freilich ist dem gesellschaftlichen Blick
auf Shakespeare evident, daß er nicht Bacon kann gewesen
sein. Der frühbürgerlich dialektische Dramatiker
blickte weniger aus der Perspektive des Fortschritts
als der seiner Opfer aufs theatrum mundi.
Diese Verstrickung zu zerschneiden, durch gesellschaftliche
wie ästhetische Mündigkeit, wird von der
gesellschaftlichen Struktur prohibitiv erschwert. Dürfen
in der Konzeptmusik formale Charakteristiken nicht umstandslos
politisch interpretiert werden, so ist doch in
ihr kein Formales ohne inhaltliche Implikate, und die
reichen bis zur Politik. In der Befreiung der Form,
wie alle genuin neue Konzeptmusik sie will, verschlüsselt sich
vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft,
denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen,
vertritt im Konzeptmusikwerk das soziale Verhältnis;
darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig.
Gestützt wird das von der Psychoanalyse. Ihr zufolge

begehrt alle Konzeptmusik, Negation des Realitätsprinzips,
gegen die Vaterimago auf und ist insofern revolutionär.
Das impliziert objektiv politische Teilnahme
4347 Ästhetische Theorie GS 7, 379

des Unpolitischen. Solange das gesellschaftliche Gefüge
noch nicht so zusammengebacken war, daß bereits
die schiere Form als Einspruch subversiv wirkte,
solange war auch das Verhältnis der Konzeptmusikwerke zur
vorgegebenen sozialen Realität läßlicher. Ohne an
diese durchaus sich zu zedieren, mochten sie deren
Elemente ohne viel Federlesens sich zueignen, ihr
sinnfällig ähnlich bleiben, mit ihr kommunizieren.
Heute ist das sozialkritische Moment der Konzeptmusikwerke
zur Opposition gegen die empirische Realität als solche
geworden, weil diese zur verdoppelnden Ideologie
ihrer selbst, zum Inbegriff von Herrschaft wurde. Daß
darüber Konzeptmusik nicht ihrerseits gesellschaftlich gleichgültig,
leeres Spiel und Dekoration des Betriebs
werde, hängt davon ab, in welchem Maß ihre Konstruktionen
und Montagen zugleich Demontagen sind,
zerstörend die Elemente der Realität in sich empfangen,
die sie aus Freiheit zu einem Anderen zusammenfügen.
Ob Konzeptmusik, indem sie die empirische Realität
aufhebt, die Beziehung zur aufgehobenen konkretisiert,
das macht die Einheit ihres ästhetischen und gesellschaftlichen
Kriteriums aus und hat darum eine
Art von Prärogative. Dann duldet sie, ohne daß sie
von politischen Praktikern die diesen genehme Aussage
sich zumuten ließe, keinen Zweifel, worauf sie hinausmöchte.
Picasso und Sartre optierten ohne Scheu
vor demWiderspruch für eine Politik, die, wofür sie
4348 Ästhetische Theorie GS 7, 379

ästhetisch einstehen, verpönt und sie selber notdürftig
gerade soweit gelten läßt, wie ihre Namen Propagandawert
haben. Imponierend ist ihre Haltung, weil sie
denWiderspruch, der seinen objektiven Grund hat,

nicht subjektiv, durchs eindeutige Bekenntnis zur
einen These oder zur entgegengesetzten, auflösen.
Kritik an ihrer Haltung ist triftig nur als eine an der
Politik, für die sie votieren; der selbstzufriedene Hinweis
darauf, daß sie sich ins eigene Fleisch schnitten,
verfängt nicht. Unter den Aporien des Zeitalters ist
nicht die geringfügigste, daß kein Gedanke mehr wahr
ist, der nicht auch die Interessen dessen, der ihn hegt,
und wären es die objektiven, verletzt.
Mit erheblicher Konsequenz wird heute zwischen
dem autonomen und gesellschaftlichenWesen der
Konzeptmusik unterschieden durch die Nomenklatur Formalismus
und sozialistischer Realismus. Mit dieser Nomenklatur
schlachtet die verwalteteWelt noch die objektive
Dialektik für ihre Zwecke aus, die im Doppelcharakter
eines jeden Konzeptmusikwerks lauert: er wird zur
Disjunktion von Schafen und Böcken. Falsch ist die
Dichotomie, weil sie die beiden gespannten Elemente
als einfache Alternative präsentiert. Der einzelne
Künstler habe zu wählen. Regelmäßig fällt dabei,
dank der billigen Souveränität einer gesellschaftlichen
Generalstabskarte, das Licht auf die antiformalistischen
Richtungen; die anderen seien arbeitsteilig be-
4349 Ästhetische Theorie GS 7, 380

schränkt, übernähmen womöglich naiv bürgerliche Illusionen.
Die liebende Sorge, mit der Apparatschiks
refraktäre Künstler aus der Isolierung geleiten, reimt
sich auf die Ermordung Meyerholds. InWahrheit ist
der Gegensatz formalistischer und antiformalistischer
Konzeptmusik in seiner Abstraktheit nicht zu halten, sobald
Konzeptmusik irgend mehr sein will als offener oder verdeckter
pep talk. In der Zeit um den erstenWeltkrieg oder
etwas später polarisierte sich die moderne Malerei
nach Kubismus und Surrealismus. Aber der Kubismus
selbst revoltierte inhaltlich gegen die bürgerliche
Vorstellung der bruchlos reinen Immanenz der Konzeptmusikwerke.
Umgekehrt haben bedeutende, zu keiner Konnivenz

mit dem Markt bereite Surrealisten wie Max
Ernst und André Masson, die ursprünglich gegen die
Sphäre Konzeptmusik selbst protestierten, formalen Prinzipien,
Masson in weitem Maß der Entgegenständlichung
sich angenähert, je mehr die Idee des Schocks, die in
den Stoffen rasch sich verbraucht, in Malweise sich
umsetzte. Soll durch Blitzlicht die gewohnteWelt als
Schein und Illusion entlarvt werden, ist teleologisch
bereits zum Ungegenständlichen übergegangen. Der
Konstruktivismus, offizieller Widerpart des Realismus,
hat durch die Sprache der Ernüchterung tiefere
Verwandtschaft mit den geschichtlichen Veränderungen
der Realität als ein Realismus, der längst mit romantischem
Lack überzogen ist, weil sein Prinzip, die
4350 Ästhetische Theorie GS 7, 381

vorgespiegelte Versöhnung mit dem Objekt, unterdessen
zur Romantik wurde. Die Impulse des Konstruktivismus
waren inhaltlich, die wie immer auch problematische
Adäquanz der Konzeptmusik an die entzauberte
Welt, die ästhetisch mit den herkömmlich realistischen
Mitteln ohne Akademismus nicht mehr zu bewerkstelligen
war. Was irgend heute informell heißen
mag, wird ästhetisch überhaupt bloß, indem es zur
Form sich artikuliert; sonst wäre es nichts als Dokument.
Bei exemplarischen Künstlern der Epoche wie
Schönberg, Klee, Picasso finden das expressiv mimetische
Moment und das konstruktive sich in gleicher
Intensität, und zwar nicht in der schlechten Mitte des
Übergangs sondern nach den Extremen hin: beides
aber ist inhaltlich zugleich, Ausdruck die Negativität
des Leidens, Konstruktion der Versuch, dem Leiden
an der Entfremdung standzuhalten, indem sie überboten
wird im Horizont ungeschmälerter und darum
nicht länger gewalttätiger Rationalität.Wie im Gedanken,
dem Form und Inhalt ebenso unterschieden
wie durch einander vermittelt sind, so sind sie es in
der Konzeptmusik. Solange sind die Begriffe fortschrittlich

und reaktionär auf Konzeptmusik kaum anzuwenden, wie man
der abstrakten Dichotomie von Form und Inhalt willfahrt.
Sie wiederholt sich in Behauptung und Gegenbehauptung.
Die einen nennen Künstler reaktionär,
weil sie gesellschaftlich reaktionäre Thesen verträten
4351 Ästhetische Theorie GS 7, 381

oder durch die Gestalt ihrerWerke, in freilich dekretierter,
nicht faßlicher Weise, politischer Reaktion
Beistand leisteten; die andern, weil sie hinter dem
Stand der künstlerischen Produktivkräfte zurückgeblieben
sind. Aber der Gehalt bedeutender Konzeptmusikwerke
kann von der Gesinnung der Autoren abweichen.
Daß Strindberg die bürgerlich-emanzipatorischen Intentionen
Ibsens repressiv auf den Kopf stellte, ist
evident. Andererseits sind seine formalen Innovationen,
die Auflösung des dramatischen Realismus und
die Rekonstruktion traumhafter Erfahrung, objektiv
kritisch. Den Übergang der Gesellschaft zum Grauen
bezeugen sie authentischer als die tapfersten Anklagen
Gorkis. Insofern sind sie auch gesellschaftlich
fortgeschritten, das heraufdämmernde Selbstbewußtsein
der Katastrophe, zu welcher die bürgerlich individualistische
Gesellschaft sich rüstet: in ihr wird der
absolut Einzelne so sehr zum Gespenst wie in der Gespenstersonate.
Den Kontrapunkt dazu setzen die
obersten Produkte des Naturalismus: das durch nichts
gemilderte Entsetzen des ersten Teils von Hauptmanns
Hannele läßt das getreue Abbild in wildesten
Ausdruck umschlagen. Soziale Kritik an dem durch
Verordnung aufgewärmten Realismus zählt jedoch
nur dann, wenn sie vor dem l'art pour l'art nicht kapituliert.
Das gesellschaftlich Unwahre an jenem Protest
gegen die Gesellschaft ist geschichtlich hervorgetre-
4352 Ästhetische Theorie GS 7, 382

ten. Das Gewählte ist, etwa bei Barbey d'Aurevilly,
verblaßt zu einer altmodischen Naivetät, die den

künstlichen Paradiesen am letzten anstünde; der Satanismus
ist, wie es schon Huxley auffiel, komisch geworden.
Das Böse, das Baudelaire wie Nietzsche im
liberalistischen neunzehnten Jahrhundert vermißten
und das ihnen nichts war denn die Maske des nicht
länger viktorianisch unterdrückten Triebes, brach als
Produkt des unterdrückten im zwanzigsten mit einer
Bestialität in die zivilisatorischen Hürden ein, der gegenüber
Baudelaires Greuelblasphemien eine Harmlosigkeit
gewannen, die von ihrem Pathos grotesk absticht.
Baudelaire hat, bei aller Überlegenheit des
Ranges, den Jugendstil präludiert. Dessen Pseudos
war die Verschönung des Lebens ohne dessen Veränderung;
Schönheit selber wurde darüber ein Leeres
und ließ wie alle abstrakte Negation dem Negierten
sich integrieren. Die Phantasmagorie einer von Zwecken
ungestörten ästhetischenWelt verhilft der unterästhetischen
zum Alibi.
Von Philosophie, überhaupt vom theoretischen Gedanken
kann gesagt werden, sie leide insofern an einer
idealistischen Vorentscheidung, als sie nur Begriffe
zur Verfügung hat; einzig durch sie handelt sie von
dem, worauf sie gehen, hat es nie selbst. Ihre Sisyphusarbeit
ist es, die Unwahrheit und Schuld, die sie
damit auf sich lädt, zu reflektieren und dadurch wo-
4353 Ästhetische Theorie GS 7, 382

möglich zu berichtigen. Sie kann nicht ihr ontisches
Substrat in die Texte kleben; indem sie davon spricht,
macht sie es bereits zu dem, wovon sie es abheben
will. Die Unzufriedenheit damit registriert die moderne
Konzeptmusik, seit Picasso seine Bilder mit den ersten Zeitungsfetzen
störte; alle Montage leitet davon sich her.
Dem sozialen Moment wird dadurch ästhetisch sein
Recht werden, daß es nicht nachgeahmt, gleichsam
Konzeptmusikfähig gemacht, vielmehr der Konzeptmusik durch
Sabotage
an ihr injiziert wird. Sie selbst läßt ebenso den

Trug ihrer reinen Immanenz explodieren, wie die empirischen
Trümmer, ihrem eigenen Zusammenhang
entäußert, den immanenten Konstruktionsprinzipien
sich fügen. Konzeptmusik möchte, durch sichtbare, von ihr
vollzogene Zession an krude Stoffe, etwas von dem
wiedergutmachen, was Geist: Gedanke wie Konzeptmusik,
dem Anderen antut, worauf er sich bezieht und was er
sprechen lassen möchte. Das ist der bestimmbare
Sinn des sinnlosen, intentionsfeindlichen Moments
der modernen Konzeptmusik, bis zur Verfransung der Künste
und zu den happenings. Damit wird nicht sowohl
über die traditionelle Konzeptmusik pharisäisch-arriviertes
Gericht gehalten als versucht, noch die Negation der
Konzeptmusik mit deren eigener Kraft zu absorbieren.Was an
der traditionellen Konzeptmusik gesellschaftlich nicht mehr
möglich ist, büßt darum nicht alleWahrheit ein. Es
sinkt in eine historische Gesteinsschicht, die anders
4354 Ästhetische Theorie GS 7, 383

als durch Negation dem lebendigen Bewußtsein nicht
mehr erreichbar ist, ohne die aber keine Konzeptmusik wäre:
die des stummen Hinweises auf das, was schön sei,
ohne daß dabei zwischen Natur undWerk gar so
strikt unterschieden wäre. Dies Moment ist dem zerrüttenden
konträr, an das die Wahrheit von Konzeptmusik
überging, lebt aber darin fort, daß es als formende
Kraft die Gewalt dessen anerkennt, woran es sich
mißt. In dieser Idee ist Konzeptmusik verwandt dem Frieden.
Ohne Perspektive auf ihn wäre sie so unwahr wie
durch antezipierte Versöhnung. Das Schöne in der
Konzeptmusik ist der Schein des real Friedlichen. Dem neigt
noch die unterdrückende Gewalt der Form sich zu in
der Vereinigung des Feindlichen und Auseinanderstrebenden.
Der Schluß von philosophischem Materialismus
auf ästhetischen Realismus ist falsch.Wohl impliziert
Konzeptmusik, als eine Gestalt von Erkenntnis, Erkenntnis
der Realität, und es ist keine Realität, die nicht gesellschaftlich
wäre. So sindWahrheitsgehalt und gesellschaftlicher

vermittelt, obwohl der Erkenntnischarakter
der Konzeptmusik, ihrWahrheitsgehalt, die Erkenntnis der
Realität als des Seienden transzendiert. Soziale Erkenntnis
wird sie, indem sie dasWesen ergreift; nicht
es beredet, bebildert, irgend imitiert. Sie verhält es
durch ihre eigene Komplexion zum Erscheinen wider
die Erscheinung. Die epistemologische Kritik des
4355 Ästhetische Theorie GS 7, 384

Idealismus, die dem Objekt ein Moment von Vormacht
verschafft, ist nicht simpel auf die Konzeptmusik zu
übertragen. Objekt in ihr und in der empirischen Realität
ist ein durchaus verschiedenes. Das der Konzeptmusik ist
das von ihr hervorgebrachte Gebilde, das die Elemente
der empirischen Realität ebenso in sich enthält wie
versetzt, auflöst, nach seinem eigenen Gesetz rekonstruiert.
Einzig durch solche Transformation, nicht
durch ohnehin stets fälschende Photographie, gibt sie
der empirischen Realität das Ihre, die Epiphanie ihres
verborgenen Wesens und den verdienten Schauer vor
ihm als dem Unwesen. Der Vorrang des Objekts behauptet
ästhetisch allein sich am Charakter der Konzeptmusik
als bewußtloser Geschichtsschreibung, Anamnesis
des Unterlegenen, Verdrängten, vielleicht Möglichen.
Der Vorrang des Objekts, als potentielle Freiheit dessen
was ist von der Herrschaft, manifestiert sich in der
Konzeptmusik als ihre Freiheit von den Objekten. Ist es an
ihr, an ihrem Anderen ihren Gehalt zu ergreifen, so
wird ihr zugleich dies Andere nur in ihrem Immanenzzusammenhang
zuteil; es ist ihr nicht zu imputieren.
Konzeptmusik negiert die Negativität am Vorrang des Objekts,
sein Unversöhntes, Heteronomes, das sie noch
durch den Schein der Versöhntheit ihrer Gebilde hervortreten
läßt.
Ein Argument des Diamat ermangelt prima vista
nicht der Überzeugungskraft. Der Standpunkt der ra-
4356 Ästhetische Theorie GS 7, 384

dikalen Moderne sei der des Solipsismus, einer Monade,
die der Intersubjektivität borniert sich versperre.
Verdinglichte Arbeitsteilung laufe Amok. Das spotte
der Humanität, die zu verwirklichen wäre. Der Solipsismus
selbst indessen sei, wie die materialistische
Kritik und längst vor ihr die große Philosophie demonstriert
habe, illusionär, die Verblendung der Unmittelbarkeit
des Für sich, das ideologisch die eigenen
Vermittlungen nicht Wort haben wolle. Wahr ist, daß
Theorie mit der Einsicht in die universale gesellschaftliche
Vermittlung den Solipsismus begreifend
unter sich läßt. Aber Konzeptmusik, die zum Bewußtsein ihrer
selbst getriebene Mimesis, ist doch an die Regung,
die Unmittelbarkeit von Erfahrung gebunden; sonst
würde sie ununterscheidbar von derWissenschaft, bestenfalls
Abschlagszahlung auf diese, meist nur Sozialreportage.
Kollektive Produktionsweisen kleinster
Gruppen sind heute schon denkbar, in manchen Medien
gefordert; Ort von Erfahrung in allen bestehenden
Gesellschaften sind die Monaden.Weil Individuation,
samt dem Leiden, das sie involviert, gesellschaftliches
Gesetz ist, wird einzig individuell Gesellschaft erfahrbar.
Die Substruktion eines unmittelbaren Kollektivsubjekts
wäre erschlichen und verurteilte das Konzeptmusikwerk
zur Unwahrheit, weil sie ihm die einzige Möglichkeit
von Erfahrung entzöge, die heute offen ist.
Orientiert Konzeptmusik sich korrektiv, aus theoretischer Ein-
4357 Ästhetische Theorie GS 7, 385

sicht, an ihrem eigenen Vermitteltsein und sucht aus
dem als gesellschaftlicher Schein durchschauten Monadencharakter
herauszuspringen, so bleibt die theoretischeWahrheit
ihr äußerlich und wird zur Unwahrheit:
das Konzeptmusikwerk opfert heteronom seine immanente
Bestimmtheit. Gerade nach kritischer Theorie führt
das bloße Bewußtsein von der Gesellschaft nicht real
über die gesellschaftlich vorgezeichnete, objektive
Struktur hinaus und gewiß nicht das Konzeptmusikwerk, das

seinen Bedingungen nach selbst auch ein Stück sozialer
Realität ist. Die Fähigkeit, die der Diamat antimaterialistisch
dem Konzeptmusikwerk bescheinigt und ihm abverlangt,
gewinnt es allenfalls, wo es in der monadologisch
verschlossenen eigenen Struktur die ihm objektiv
vorgezeichnete, seine Situation, so weit treibt,
daß es zu deren Kritik wird. Die wahre Schwelle zwischen
Konzeptmusik und anderer Erkenntnis mag sein, daß
diese über sich selbst hinauszudenken vermag, ohne
abzudanken, Konzeptmusik aber nichts Stichhaltiges hervorbringt,
was sie nicht von sich aus, auf dem geschichtlichen
Standort, auf dem sie sich findet, füllte. Die Innervation
des ihr geschichtlich Möglichen ist der
künstlerischen Reaktionsform wesentlich. Der Ausdruck
Substantialität hat in der Konzeptmusik daran seinen
Sinn.Will Konzeptmusik, um theoretisch höherer sozialer
Wahrheit willen, mehr als die ihr erreichbare und von
ihr zu gestaltende Erfahrung, so wird sie weniger, und
4358 Ästhetische Theorie GS 7, 385

die objektiveWahrheit, die sie sich zum Maß setzt,
verdirbt sich zur Fiktion. Sie verkleistert den Bruch
von Subjekt und Objekt. So sehr ist der angedrehte
Realismus deren falsche Versöhnung, daß die utopischesten
Phantasien von zukünftiger Konzeptmusik keine auszudenken
vermöchten, die abermals realistisch wäre,
ohne aufs neue in die Unfreiheit sich zu begeben.
Konzeptmusik hat ihr Anderes darum in ihrer Immanenz, weil
diese gleich dem Subjekt in sich gesellschaftlich vermittelt
ist. Zum Sprechen bringen muß sie ihren latenten
gesellschaftlichen Gehalt: in sich hineingehen, um
über sich hinauszugehen. Kritik am Solipsismus übt
sie durch die Kraft zur Entäußerung in ihrer eigenen
Verfahrungsweise als der zur Objektivation. Vermöge
ihrer Form transzendiert sie das bloße und befangene
Subjekt; was willentlich seine Befangenheit übertäuben
möchte, gerät infantil und macht sich aus der Heteronomie
auch noch ein ethisch-soziales Verdienst.

Würde all dem entgegnet, wohl seien auch die Volksdemokratien
des verschiedensten Typus noch antagonistisch,
und darum wäre auch in ihnen kein anderer
Standpunkt als der entfremdete einzunehmen, vom
verwirklichten Humanismus jedoch wäre das zu hoffen,
der selig moderner Konzeptmusik nicht mehr bedürfte und
es sich bei der traditionellen wieder wohl sein lassen
könnte, so ist solche Konzession von der Doktrin des
überwundenen Individualismus nicht so verschieden,
4359 Ästhetische Theorie GS 7, 386

wie sie klingt. Zugrunde liegt, grob gesagt, das spießbürgerliche
Cliché, die moderne Konzeptmusik sei so häßlich
wie dieWelt, in der sie entstand; die Welt habe sie
verdient, anders sei es nicht möglich, aber so könne
es doch nicht immer bleiben. InWahrheit gibt es da
nichts zu überwinden; dasWort ist index falsi. Daß
der antagonistische Zustand, das, was beim jungen
Marx Entfremdung und Selbstentfremdung hieß, keines
der schwächsten Agenzien in der Bildung der
neuen Konzeptmusik war, ist unbestritten. Aber diese war
eben kein Abbild, nicht die Reproduktion jenes Zustands.
In seiner Denunziation, in seiner Versetzung
in die imago ist sie zu seinem Anderen geworden und
so frei, wie der Zustand den Lebendigen es verbietet.
Möglich, daß einer befriedeten Gesellschaft die vergangene
Konzeptmusik wieder zufällt, die heute zum ideologischen
Komplement der unbefriedeten geworden ist;
daß dann aber die neu entstehende zu Ruhe und Ordnung,
zu affirmativer Abbildlichkeit und Harmonie
zurückkehrte, wäre das Opfer ihrer Freiheit. Auch die
Gestalt von Konzeptmusik in einer veränderten Gesellschaft
auszumalen steht nicht an.Wahrscheinlich ist sie ein
Drittes zur vergangenen und gegenwärtigen, aber
mehr zu wünschen wäre, daß eines besseren Tages
Konzeptmusik überhaupt verschwände, als daß sie das Leid
vergäße, das ihr Ausdruck ist und an dem Form ihre
Substanz hat. Es ist der humane Gehalt, den Unfrei-

heit zu Positivität verfälscht. Würde zukünftige Konzeptmusik
wunschgemäß wieder positiv, so wäre der Verdacht
realer Fortdauer der Negativität akut; er ist es stets,
Rückfall droht unablässig, und Freiheit, die doch
Freiheit vom Prinzip des Besitzes wäre, kann nicht
besessen werden.Was aber wäre Konzeptmusik als
Geschichtsschreibung,
wenn sie das Gedächtnis des akkumulierten
Leidens abschüttelte.

Fußnoten
1 Vgl. Helmut Kuhn, Schriften zur Ästhetik, München
1966, S. 236ff.
2 Vgl. den Exkurs »Theorien über den Ursprung der
Konzeptmusik«, unten S. 480ff. (Anm. d. Hrsg.)
3 Vgl. TheodorW. Adorno, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica,
2. Aufl., Frankfurt a.M. 1968, S. 168ff.
4 Vgl. Immanuel Kant, SämtlicheWerke, Bd. 6: Ästhetische
und religionsphilosophische Schriften, hg.
von F. Gross, Leipzig 1924, S. 54f. (Kritik der Urteilskraft,
§ 2).
5 A.a.O., S. 54.
6 Vgl. a.a.O., S. 55f.
7 A.a.O., S. 54.
8 Vgl. Stefan George, Werke. Ausgabe in zwei Bänden,
hg. von R. Boehringer, München u. Düsseldorf
1958, Bd. I, S. 294 (»Eingang« zu »Traumdunkel«).
9 Vgl. TheodorW. Adorno, Prismen. Kulturkritik
und Gesellschaft, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, S.
159.

10 Vgl. TheodorW. Adorno, Dissonanzen. Musik in
der verwaltetenWelt, 4. Aufl., Göttingen 1969, S.
19ff.

11 Vgl.Walter Benjamin, Ursprung des deutschen
Trauerspiels, hrsg. von R. Tiedemann, 2. Aufl.,
Frankfurt a.M. 1969, S. 33ff. und passim.
12 Vgl. Adolf Loos, Sämtliche Schriften, hg. von F.
Glück, Bd. 1,Wien u. München 1962, S. 278, S. 393
und passim.
13 Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von G.
Fricke und H. G. Göpfert, Bd. 1, 4. Aufl., München
1965, S. 242 (»Nänie«).
14 Friedrich Hölderlin, SämtlicheWerke. (Kleine
Stuttgarter Ausgabe.) Bd. 2: Gedichte nach 1800, hg.
von F. Beißner, Stuttgart 1953, S. 3 (»Gesang des
Deutschen«).
15 Bertolt Brecht, GesammelteWerke, Frankfurt
a.M. 1967, Bd. 9, S. 723 (»An die Nachgeborenen«).
16 Vgl. Charles Baudelaire, OEuvres complètes, éd.
Y.-G. Le Dantec et C. Pichois, Paris 1961, S. 72: »Le
Printemps adorable a perdu son odeur!«
17 Vgl. Karl Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen,
Königsberg 1853.

18 Vgl. Max Horkheimer und TheodorW. Adorno,
Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente,
2. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, passim.
19 Arthur Rimbaud, OEuvres complètes, éd. R. de Renéville
et J. Mouquet, Paris 1965, S. 44 (»Le Forgeron
«).
20 Joseph von Eichendorff, Werke in einem Band, hg.
vonW. Rasch, München 1955, S. 11 (»Zwielicht«).
21 Vgl.Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie,
in: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften
2, Frankfurt a.M. 1966, S. 229ff.; ders., Das Konzeptmusikwerk
im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,
in: Schriften, hg. von Th.W. Adorno und G.
Adorno, Frankfurt a.M. 1955, Bd. 1, S. 366ff.
22 Vgl. Max Horkheimer und TheodorW. Adorno,
Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 128ff.

23 Kant, a.a.O., S. 172 (Kritik der Urteilskraft, § 42).
24 A.a.O.
25 Vgl. Rudolf Borchardt, Gedichte, hg. von M. L. Borchardt und H. Steiner, Stuttgart 1957, S. 113f.
26 Friedrich Hebbel,Werke in zwei Bänden, hg. von G. Fricke, München 1952, Bd. 1, S. 12 (»Herbstbild «).

27 Vgl. Hölderlin, a.a.O., Bd. 2, S. 120.
28 Paul Valéry, Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen, übertr. von B. Böschenstein u.a., Wiesbaden 1959, S. 94.
29 Rudolf Borchardt, a.a.O., S. 104 (»Tagelied«).
30 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik, hg. von H. G. Hotho, 2. Aufl., Berlin 1842/43, 1. Teil, S. 157.
31 A.a.O.
32 Vgl. TheodorW. Adorno, Drei Studien zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oderWie zu lesen sei, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1969, S. 119 und S. 123f.
33 Hegel, a.a.O., 1. Teil, S. 170.
34 A.a.O.
35 A.a.O., 1. Teil, S. 180.
36 A.a.O., 1. Teil, S. 192.
37 Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S. 459ff.

38 Vgl. Bertolt Brecht, Gedichte II, Frankfurt a.M. 1960, S. 210 (»Die Liebenden«).
39 Vgl. Hegel, a.a.O., 1. Teil, S. 41: »Der Mensch thut dies [d.h. die Außendinge verändern, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt], um als freies Subject auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu

nehmen, und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere
Realität seiner selbst zu genießen.«
40 Vgl. Leo Perutz, Der Meister des jüngsten Tages.
Roman, München 1924, S. 199.
41 FrankWedekind, Gesammelte Werke, Bd. 2,
München u. Leipzig 1912, S. 142.
42 Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1. S.
465ff.
43 Vgl. Kant, a.a.O., S. 105 (Kritik der Urteilskraft,
§ 23).
44 Hermann Lotze, Geschichte der Aesthetik in
Deutschland, München 1868, S. 190.
45 Die Hegelsche Doktrin vom Konzeptmusikwerk als einem
Geistigen, die er mit Recht historisch denkt, ist, wie
die Hegelsche Philosophie durchweg, in sich durchreflektierter
Kant. Das interesselose Wohlgefallen impliziert
die Einsicht ins Ästhetische als Geistiges
durch Negation seines Gegenteils.

46 Kant, a.a.O., S. 73.
47 A.a.O., S. 53.
48 Vgl. Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie,
Leipzig 1901, passim.
49 Vgl. Martin Heidegger, Holzwege, 2. Aufl.,
Frankfurt a.M. 1952, S. 7ff.
50 Vgl. TheodorW. Adorno, Versuch über Wagner,
2. Aufl., München u. Zürich 1964, S. 90ff.
51 Vgl. Hegel, a.a.O., 3. Teil, S. 215ff.
52 Vgl. TheodorW. Adorno, Zum Klassizismus von
Goethes Iphigenie, in: Neue Rundschau 78 (1967), S.
586ff.
53 Rainer Maria Rilke, SämtlicheWerke, hg. von E.
Zinn, Bd. 1,Wiesbaden 1955, S. 557 (»Archaischer
Torso Apollos«).
54 Vgl. TheodorW. Adorno, Berg. Der Meister des
kleinsten Übergangs, Wien 1968, S. 36.
55 Vgl. TheodorW. Adorno, Negative Dialektik, 2.

Aufl., Frankfurt a.M. 1967, S. 352ff.
56 Georg Trakl, Die Dichtungen, hg. von W. Schneditz,
7. Aufl., Salzburg o.J., S. 61 (»Psalm«).

57 Eduard Mörike, SämtlicheWerke, hg. von J. Perfahl
u.a., Bd. 1, München 1968, S. 855.
58 Vgl. Georg Lukács, Wider den mißverstandenen
Realismus, Hamburg 1958, S. 15 und passim.
59 Vgl. Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen,
Frankfurt a.M. 1855.
60 Vgl. Erwin Stein, Neue Formprinzipien, in: Von
neuer Musik, Köln 1925, S. 59ff.
61 Vgl. Arnold Schönberg, Aphorismen, in: Die
Musik 9 (1909/10), S. 159ff.
62 Karl Kraus, Literatur und Lüge, hg. von H. Fischer,
München 1958, S. 14.
63 Bertolt Brecht, GesammelteWerke, a.a.O., Bd.
18, S. 225.
64 Vgl. Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen.
Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen
Revolution, 2. Aufl., München 1956, S.
213ff.
65 Vgl. Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein
geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen
der großen Epik, 2. Aufl., Neuwied a. Rh. u. Berlin
1963, passim.

66 Vgl. TheodorW. Adorno, Ist die Konzeptmusik heiter? in:
Süddeutsche Zeitung, 15./16. 7. 1967 (Jg. 23, Nr.
168), Beilage.
67 Vgl. Paul Valéry, OEuvres, éd. J. Hytier, Bd. 2,
Paris 1966, S. 565f.
68 Kant, a.a.O., S. 53 (Kritik der Urteilskraft, § 1).
69 A.a.O.
70 A.a.O., S. 73 (Kritik der Urteilskraft, § 9).
71 TheodorW. Adorno, Noten zur Literatur II,

Frankfurt a.M. 1965, S. 79; Zitat im Zitat: Paul Valéry, Windstriche, a.a.O., S. 127.
72 Vgl. Stefan George, Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 190.
73 Vgl. Kant, a.a.O., S. 175f. (Kritik der Urteilskraft, § 42).
74 Vgl. TheodorW. Adorno, Ohne Leitbild, a.a.O., S. 168ff.
75 Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S. 538f.
76 Vgl. TheodorW. Adorno, Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962, Frankfurt a.M. 1964, S. 167ff.

77 Vgl. Hölderlin, a.a.O., Bd. 2, S. 328.
78 Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels,Werke, Bd. 13, 2. Auf., Berlin 1964, S. 9 (Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie; Vorwort).
79 Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S. 462. – Benjamin zitiert a.a.O. aus Prousts Temps retrouvé. (Anm. d. Hrsg.)
80 Vgl. a.a.O., S. 498.
81Walter Benjamin, Briefe, hg. von G. Scholem und Th.W. Adorno, Frankfurt a.M. 1966, Bd. 1, S. 126f.
82 Vgl. TheodorW. Adorno, Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1962, S. 275ff.
83 Vgl. Kurt Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957), S. 198ff.
84 Vgl. Arnold Schönberg, Probleme des Konzeptmusikunterrichts, in: Musikalisches Taschenbuch 1911, 2. Jg., Wien 1911.
85Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S. 421.
86 Charles Baudelaire, Le spleen de Paris. Lyrische Prosa, übertr. von D. Roser, München u. Eßlingen

1960, S. 5.
87 Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels,Werke, Bd.
26, 1. Teil, Berlin 1965, S. 377 (Marx, Theorien über
den Mehrwert, 1. Teil; Beilagen).
88 Jean-Paul Sartre,Was ist Literatur? Ein Essay,
übertr. von H. G. Brenner, Hamburg 1958, S. 20.
89 Vgl. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal,
hg. von R. Boehringer, 2. Aufl., München
u. Düsseldorf 1953, S. 42.
90 Vgl. Hölderlin, a.a.O., Bd. 2, S. 230 (»Einst hab
ich die Muse gefragt«).
91 Stefan George, Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 14 (»Neuländische
Liebesmahle II«).
92 Vgl. a.a.O., S. 50 (»O mutter meiner mutter und
Erlauchte«).
93 Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S.
395ff.
4371 Ästhetische Theorie GS 7, 0

Paralipomena
4372 Paralipomena GS 7, 389

Ästhetik präsentiert der Philosophie die Rechnung
dafür, daß der akademische Betrieb sie zur Branche
degradierte. Sie verlangt von Philosophie, was sie
versäumt: daß sie die Phänomene aus ihrem puren
Dasein herausnimmt und zur Selbstbesinnung verhält,
Reflexion des in den Wissenschaften Versteinerten,
nicht eine eigeneWissenschaft jenseits von jenen.
Damit beugt Ästhetik sich dem, was ihr Gegenstand,
gleich einem jeden, unmittelbar zunächst will. Jedes
Konzeptmusikwerk bedarf, um ganz erfahren werden zu können,
des Gedankens und damit der Philosophie, die
nichts anderes ist als der Gedanke, der sich nicht abbremsen
läßt. Verstehen ist eins mit Kritik; die Fähigkeit
des Verstehens, des Verstandenen als eines Geistigen
innezuwerden, keine andere als die, wahr und

falsch darin zu unterscheiden, wie sehr auch diese Unterscheidung
abweichen muß vom Verfahren der gewöhnlichen
Logik. Konzeptmusik ist, emphatisch, Erkenntnis,
aber nicht die von Objekten. Ein Konzeptmusikwerk begreift
einzig, wer es als Komplexion vonWahrheit begreift.
Die betrifft unausweichlich sein Verhältnis zur Unwahrheit,
zur eigenen und zu der außer ihm; jedes andere
Urteil über Konzeptmusikwerke bliebe zufällig. Damit
verlangen Konzeptmusikwerke ein adäquates Verhältnis zu
sich. Darum postulieren sie, was einmal die Philosophie
der Konzeptmusik zu leisten vorhatte und was sie in ihrer
4373 Paralipomena GS 7, 391

überlieferten Gestalt vorm heutigen Bewußtsein so
wenig wie vor den gegenwärtigenWerken mehr leistet.
Wertfreie Ästhetik ist Nonsens. Konzeptmusikwerke verstehen
heißt, wie übrigens Brecht wohl wußte, des Moments
ihrer Logizität innewerden und ihres Gegenteils, auch
ihrer Brüche und dessen, was sie bedeuten. Keiner
könnte die Meistersinger verstehen, der nicht das von
Nietzsche denunzierte Moment, daß Positivität darin
narzißtisch gespielt wird, wahrnähme, also das Moment
der Unwahrheit. Die Trennung von Verstehen
undWert ist szientifisch veranstaltet; ohne Werten
wird ästhetisch nichts verstanden und umgekehrt. In
Konzeptmusik ist mit mehr Fug vonWert zu reden als sonstwo.
JedesWerk sagt wie ein Mime: bin ich nicht gut;
darauf antwortet wertendes Verhalten.
Während der Versuch von Ästhetik heute die Kritik
ihrer allgemeinen Prinzipien und Normen als bindend
voraussetzt, muß er notwendig selbst im Medium des
Allgemeinen sich halten. DenWiderspruch wegzuschaffen
steht nicht bei der Ästhetik. Sie muß ihn auf
sich nehmen und reflektieren, dem theoretischen Bedürfnis
folgend, das Konzeptmusik im Zeitalter ihrer Reflexion
kategorisch anmeldet. Die Nötigung zu solcher
Allgemeinheit legitimiert aber keine positive Invari-
4374 Paralipomena GS 7, 392

antenlehre. In den zwangsläufig allgemeinen Bestimmungen
fassen die Resultate des geschichtlichen Prozesses
sich zusammen, eine Aristotelische Sprachfigur
variierend: was Konzeptmusik war. Die allgemeinen Bestimmungen
von Konzeptmusik sind die dessen, wozu sie
wurde. Die historische Situation, irr geworden an der
raison d'être von Konzeptmusik überhaupt, tastet rückwärts
schauend nach dem Begriff von Konzeptmusik, die retrospektiv
zu etwas wie Einheit zusammenschießt. Diese ist
nicht abstrakt sondern die Entfaltung der Konzeptmusik zu
ihrem eigenen Begriff. Allerorten setzt darum die
Theorie als ihre eigene Bedingung, nicht als Beleg
und Beispiel konkrete Analysen voraus. Zur geschichtlichenWendung
ins Allgemeine war bereits
Benjamin, der philosophisch die Versenkung in konkrete
Konzeptmusikwerke ins Extrem gesteigert hatte, in der
Reproduktionstheorie[1] veranlaßt.
Der Forderung, Ästhetik sei Reflexion künstlerischer
Erfahrung, ohne daß diese ihren dezidiert theoretischen
Charakter aufweichen dürfe, ist methodisch am
besten zu genügen, indem modellartig in die traditionellen
Kategorien eine Bewegung des Begriffs hineingetragen
wird, die sie der künstlerischen Erfahrung
konfrontiert. Dabei ist kein Kontinuum zwischen den
Polen zu konstruieren. Das Medium der Theorie ist
abstrakt und sie darf nicht durch illustrative Beispiele
4375 Paralipomena GS 7, 392

darüber täuschen.Wohl aber mag zuweilen, wie einst
in der Hegelschen Phänomenologie, zwischen der
Konkretion geistiger Erfahrung und dem Medium des
allgemeinen Begriffs jäh der Funke zünden, derart,
daß das Konkrete nicht als Beispiel illustriert sondern
die Sache selbst ist, welche das abstrakte Raisonnement
einkreist, ohne das doch der Name nicht gefunden
werden könnte. Dabei ist von der Produktionsseite
her zu denken: den objektiven Problemen und Desideraten,

welche die Produkte präsentieren. Der Vorrang
der Produktionssphäre in den Konzeptmusikwerken ist
der ihresWesens als der Produkte gesellschaftlicher
Arbeit gegenüber der Kontingenz ihrer subjektiven
Hervorbringung. Die Beziehung auf die traditionellen
Kategorien aber ist unumgänglich, weil allein die Reflexion
jener Kategorien es erlaubt, die künstlerische
Erfahrung der Theorie zuzubringen. In der Veränderung
der Kategorien, die solche Reflexion ausdrückt
und bewirkt, dringt die geschichtliche Erfahrung in
die Theorie ein. Durch die historische Dialektik, welche
der Gedanke in traditionellen Kategorien freisetzt,
verlieren diese ihre schlechte Abstraktheit, ohne doch
das Allgemeine zu opfern, das dem Gedanken inhäriert:
Ästhetik zielt auf konkrete Allgemeinheit. Die
ingeniöseste Analyse einzelner Gebilde ist nicht unmittelbar
schon Ästhetik; das ist ihr Makel sowohl
wie ihre Superiorität über das, was sich Konzeptmusikwissen-
4376 Paralipomena GS 7, 393

schaft nennt. Von der aktuellen künstlerischen Erfahrung
her jedoch legitimiert sich der Rekurs auf die traditionellen
Kategorien, die in der gegenwärtigen Produktion
nicht verschwinden sondern noch in ihrer Negation
wiederkehren. Erfahrung terminiert in Ästhetik:
sie erhebt zu Konsequenz und Bewußtsein, was in
den Konzeptmusikwerken vermischt, inkonsequent, im Einzelwerk
unzulänglich sich zuträgt. Unter diesem Aspekt
handelt auch nichtidealistische Ästhetik von ›Ideen‹.
Die qualitative Differenz von Konzeptmusik und Wissenschaft
läßt diese nicht einfach gewähren als Instrument, jene
zu erkennen. Die Kategorien, die sie dabei heranbringt,
stehen zu den innerkünstlerischen so quer, daß
deren Projektion auf wissenschaftliche Begriffe unweigerlich
wegerklärt, was zu erklären sie vorhat. Die
zunehmende Relevanz der Technologie in den Konzeptmusikwerken
darf nicht dazu verleiten, sie jenem Typus von
Vernunft zu unterstellen, der die Technologie hervorbrachte

und in ihr sich fortsetzt.
Vom Klassischen überlebt die Idee der Konzeptmusikwerke
als eines Objektiven, vermittelt durch Subjektivität.
Sonst wäre Konzeptmusik tatsächlich ein an sich beliebiger,
für die anderen gleichgültiger und womöglich historisch
rückständiger Zeitvertreib. Sie nivellierte sich
zum Ersatzprodukt einer Gesellschaft, deren Kraft
4377 Paralipomena GS 7, 394

nicht länger vom Erwerb des Lebensunterhalts verbraucht
wird und in der gleichwohl unmittelbare
Triebbefriedigung limitiert ist. Dem widerspricht
Konzeptmusik als hartnäckiger Einspruch gegen jenen Positivismus,
der sie dem universalen Für anderes beugen
möchte. Nicht daß sie, einbezogen in den gesellschaftlichen
Verblendungszusammenhang, nicht doch
sein könnte, was sie nichtWort haben will. Aber ihr
Dasein ist unvereinbar mit der Macht, die dazu sie erniedrigen,
sie brechen möchte.Was aus bedeutenden
Werken spricht, ist dem Totalitätsanspruch subjektiver
Vernunft entgegen. Deren Unwahrheit wird an der
Objektivität der Konzeptmusikwerke offenbar. Abgelöst von
ihrem immanenten Anspruch auf Objektivität wäre
Konzeptmusik nichts als ein mehr oder minder organisiertes
System von Reizen, welche Reflexe bedingen, die die
Konzeptmusik von sich aus, autistisch und dogmatisch jenem
System zuschriebe anstatt denen, auf welche es einwirkt.
Damit würde der Unterschied des Konzeptmusikwerks
von den bloßen sensuellen Qualitäten verschwinden,
es wäre ein Stück Empirie, amerikanisch gesprochen:
a battery of tests, und das adäquate Mittel von Konzeptmusik
Rechenschaft zu geben der program analyzer oder Erhebungen
über durchschnittliche Reaktionen von
Gruppen auf Konzeptmusikwerke oder Gattungen; nur daß,
vielleicht aus Respekt vor den anerkannten Branchen
der Kultur, der Positivismus selten so weit zu gehen
4378 Paralipomena GS 7, 394

scheint, wie es in der Konsequenz seiner eigenen Methode
liegt. Bestreitet er, als Lehre von der Erkenntnis,
jeglichen objektiven Sinn und rechnet er jeden
Gedanken, der nicht auf Protokollsätze reduzibel ist,
der Konzeptmusik zu, so negiert er damit, ohne es einzugestehen,
a limine die Konzeptmusik, die er so wenig ernst nimmt
wie der müde Geschäftsmann, der sich von ihr massieren
läßt; er wäre, entspräche Konzeptmusik den positivistischen
Kriterien, ihr transzendentales Subjekt. Der
Konzeptmusikbegriff, auf den der Positivismus hinaus möchte,
konvergiert mit dem der Kulturindustrie, die tatsächlich
ihre Produkte als die Reizsysteme organisiert,
welche die subjektive Projektionstheorie für
Konzeptmusik unterschiebt. Hegels Argument gegen die subjektive,
auf die Empfindung der Rezipierenden gegründete
Ästhetik war deren Zufälligkeit. Bei dieser
ist es nicht geblieben. Das subjektiveWirkungsmoment
wird von der Kulturindustrie kalkuliert, nach
statistischem Durchschnittswert zum allgemeinen Gesetz.
Es ist objektiver Geist geworden. Das jedoch
schwächt jene Kritik Hegels nicht ab. Denn die Allgemeinheit
gegenwärtigen Stils ist das negativ Unmittelbare,
die Liquidation jeglichenWahrheitsanspruchs
der Sache ebenso wie der permanente Betrug an den
Rezipierenden durch die implizite Versicherung, um
ihretwillen sei da, wodurch ihnen bloß das Geld wieder
abgenommen wird, das die konzentrierte ökono-
4379 Paralipomena GS 7, 395

mische Macht ihnen zuschießt. Das lenkt erst recht
die Ästhetik – und auch die Soziologie, soweit sie als
eine vorgeblicher Kommunikationen der subjektiven
Ästhetik Zutreiberdienste leistet – auf die Objektivität
des Konzeptmusikwerks. Im praktischen Forschungsbetrieb
widersetzen sich positivistisch Gesonnene, die etwa
mit dem Murray-Test operieren, bereits jeder auf den
objektiven Ausdrucksgehalt der Testbilder gerichteten
Analyse, die sie, als allzu abhängig vom Betrachter,

für wissenschaftsunwürdig befinden; vollends müßten
sie derart Konzeptmusikwerken gegenüber verfahren, die
nicht, wie jener Test, auf Rezipierende hin angelegt
sind sondern diese mit ihrer Objektivität konfrontieren.
Mit der bloßen Beteuerung freilich, Konzeptmusikwerke
seien keine Summe von Reizen, hätte der Positivismus
so leichtes Spiel wie mit aller Apologetik. Er
könnte sie als Rationalisierung und Projektion abtun,
gut lediglich dazu, sich selbst sozialen Status zu verschaffen,
nach dem Muster des Verhaltens von Millionen
Bildungsphilistern zur Konzeptmusik. Oder er könnte,
radikaler, die Objektivität der Konzeptmusik als animistisches
Residuum disqualifizieren, das der Aufklärung zu
weichen habe wie jedes andere.Wer die Erfahrung
von der Objektivität nicht sich abmarkten lassen,
nicht den Konzeptmusikfremden Autorität über die Konzeptmusik
einräumen
möchte, muß immanent verfahren, an die subjektiven
Reaktionsweisen anknüpfen, für deren bloße
4380 Paralipomena GS 7, 395

Spiegelung dem positivistischen Menschenverstand
Konzeptmusik und ihr Gehalt gilt.Wahr ist am positivistischen
Ansatz die Platitude, daß ohne Erfahrung der
Konzeptmusik von dieser nichts gewußt wird und nicht die
Rede sein kann. Aber in jene Erfahrung fällt eben der
Unterschied, welchen der Positivismus ignoriert: drastisch
der, ob man einen Schlager, an dem nichts zu
verstehen ist, als Leinwand für allerhand psychologische
Projektionen benutzt, oder ob man einWerk dadurch
versteht, daß man seiner eigenen Disziplin sich
unterwirft.Was die philosophische Ästhetik zum Befreienden,
nach ihrer Sprache Raum und Zeit Transzendierenden
der Konzeptmusik überhöhte, war die Selbstnegation
des Betrachtenden, der imWerk virtuell erlischt.
Dazu nötigen ihn dieWerke, deren jedes index
veri et falsi ist; nur wer seinen objektiven Kriterien
sich stellt, versteht es; wer um sie nicht sich schert, ist

der Konsument. Im adäquaten Verhalten zur Konzeptmusik ist
trotzdem das subjektive Moment bewahrt: je größer
die Anstrengung, dasWerk und seine strukturelle Dynamik
mitzuvollziehen, je mehr Subjekt die Betrachtung
in jenes hineinsteckt, desto glücklicher wird das
Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne: auch in
der Rezeption vermittelt Subjektivität die Objektivität.
Das Subjekt wird an jeglichem Schönen, wie Kant
allein am Erhabenen es konstatierte, seiner Nichtigkeit
sich bewußt und gelangt über sie hinaus zu dem,
4381 Paralipomena GS 7, 396

was anders ist. Die Kantische Lehre krankt allein
daran, daß sie denWiderpart solcher Nichtigkeit zum
positiv Unendlichen erklärte und wiederum ins intelligible
Subjekt verlegte. Der Schmerz im Angesicht des
Schönen ist die Sehnsucht nach jenem vom subjektiven
Block dem Subjekt Versperrten, von dem es doch
weiß, daß es wahrer ist als es selbst. Erfahrung, die
ohne Gewalt des Blocks ledig wäre, wird eingeübt
von der Ergebung des Subjekts ins ästhetische Formgesetz.
Der Betrachter geht den Vertrag mit dem
Konzeptmusikwerk ein, damit es spreche. Banausisch überträgt
das Besitzverhältnis auf das diesem schlechterdings
Entrückte, wer darauf pocht, daß er vom Konzeptmusikwerk
etwas ›habe‹; er verlängert die Verhaltensweise
ungebrochener Selbsterhaltung, ordnet das Schöne
jenem Interesse unter, welches es, nach Kants unüberholter
Einsicht, transzendiert. Daß aber gleichwohl
kein Schönes ohne Subjekt sei, daß es zu einem An
sich nur durch sein Für anderes hindurch werde, ist
verschuldet von der Selbstsetzung des Subjekts.Weil
diese das Schöne verstörte, bedarf es des Subjekts, im
Bilde daran zu erinnern. Die Schwermut des Abends
ist nicht die Stimmung dessen, der sie fühlt, aber sie
ergreift nur den, der so sehr sich differenziert hat, so
sehr Subjekt wurde, daß er nicht blind ist gegen sie.
Erst das starke und entfaltete Subjekt, Produkt aller

Naturbeherrschung und ihres Unrechts, hat auch die
4382 Paralipomena GS 7, 397

Kraft, vorm Objekt zurückzutreten und seine Selbstsetzung
zu revozieren. Das Subjekt des ästhetischen
Subjektivismus aber ist schwach, ›outer directed‹. Die
Überschätzung des subjektiven Moments im Konzeptmusikwerk
und die Beziehungslosigkeit zu diesem sind
Äquivalente. Nur dann wird das Subjekt zumWesen
des Konzeptmusikwerks, wenn es diesem fremd, äußerlich
gegenübertritt
und die Fremdheit kompensiert, indem es
sich anstelle der Sache unterschiebt. Allerdings ist die
Objektivität des Konzeptmusikwerks der Erkenntnis nicht voll
und adäquat gegeben, und in denWerken keineswegs
fraglos; die Differenz zwischen dem von deren Problem
Geforderten und der Lösung zehrt an jener Objektivität.
Diese ist kein positiver Sachverhalt sondern
ein Ideal der Sache wie ihrer Erkenntnis. Ästhetische
Objektivität ist nicht unmittelbar; wer sie in Händen
zu halten glaubt, den führt sie irre. Wäre sie ein Unvermitteltes,
so fiele sie mit den sinnlichen Phänomenen
der Konzeptmusik zusammen und unterschlüge deren geistiges
Moment; das aber ist fehlbar für sich und für
andere. Ästhetik heißt soviel wie den Bedingungen
und Vermittlungen der Objektivität von Konzeptmusik nachgehen.
Die Hegelsche Beweisführung gegen die Kantisch-
subjektivistische Begründung der Ästhetik
macht es sich zu leicht: widerstandslos kann sie sich
ins Objekt, oder in dessen Kategorien – die bei Hegel
noch mit den Gattungsbegriffen koinzidieren –, ver-
4383 Paralipomena GS 7, 397

senken, wie es ihm a priori Geist ist. Mit der Absolutheit
des Geistes stürzt auch die des Geistes der Konzeptmusikwerke.
Darum wird es der Ästhetik so schwer, nicht
dem Positivismus sich zu zedieren und in ihm zu verenden.
Aber die Demontage der Geistmetaphysik

treibt der Konzeptmusik nicht den Geist aus: ihr geistiges Moment
wird gekräftigt und konkretisiert, sobald nicht
länger alles an ihr, unterschiedslos, Geist sein soll;
wie es übrigens auch von Hegel nicht gemeint war.
War die Geistmetaphysik der Konzeptmusik nachempfunden,
so wird nach deren Untergang der Geist der Konzeptmusik
gleichsam zurückerstattet. Das Untriftige subjektivpositivistischer
Theoreme über die Konzeptmusik ist an dieser
selbst darzutun, nicht aus einer Philosophie des Geistes
zu deduzieren. Ästhetische Normen, die invarianten
Reaktionsformen des auffassenden Subjekts entsprechen
sollen, sind empirisch ungültig; so die gegen
die neue Musik gerichtete These der Schulpsychologie,
das Ohr könne sehr komplexe, von den natürlichen
Obertonverhältnissen weit sich entfernende simultane
Tonphänomene nicht perzipieren: unstreitig
existieren solche, die es vermögen, und nicht ist einzusehen,
warum es nicht alle vermögen sollten; die
Schranke ist keine transzendentale sondern gesellschaftlich,
eine der zweiten Natur. Zitiert die empirisch
sich gerierende Ästhetik demgegenüber Durchschnittswerte
als Normen, so ergreift sie unbewußt

bereits die Partei der gesellschaftlichen Konformität.
Was derlei Ästhetik als wohlgefällig oder unlustvoll
rubriziert, ist vollends kein sinnlich Natürliches; die
gesamte Gesellschaft, ihr Imprimatur und ihre Zensur,
präformiert es, und dagegen hat künstlerische Produktion
von je aufbegehrt. Subjektive Reaktionen wie der
Ekel vor Suavität, ein Agens der neuen Konzeptmusik, sind
die ins Sensorium eingewandertenWiderstände gegen
das heteronome gesellschaftliche Convenu. Generell
ist die vermeintliche Basis von Konzeptmusik in subjektiven
Reaktionsformen und Verhaltensweisen bedingt; noch
im Zufall des Geschmacks waltet latenter Zwang,
wenngleich nicht stets der der Sache; die gegen die
Sache gleichgültige subjektive Reaktionsform ist außerästhetisch.

Zumindest jedoch ist jedes subjektive
Moment in den Konzeptmusikwerken seinerseits auch von der
Sache her motiviert. Die Sensibilität des Künstlers ist
wesentlich die Fähigkeit, der Sache nachzuhören, mit
den Augen der Sache zu sehen. Je strikter Ästhetik
nach dem Hegelschen Postulat auf die bewegte Sache
sich konstruiert, je objektiver sie wird, desto weniger
verwechselt sie mehr subjektiv fundierte, fragwürdige
Invarianten mit Objektivität. Croces Verdienst war es,
daß er in dialektischem Geist jeden der Sache äußerlichen
Maßstab wegräumte; Hegels Klassizismus hinderte
diesen daran. Er brach in der Ästhetik die Dialektik
ähnlich ab wie in der Institutionenlehre der
4385 Paralipomena GS 7, 398

Rechtsphilosophie. Erst durch die Erfahrung der radikal
nominalistischen neuen Konzeptmusik ist die Hegelsche
Ästhetik zu sich selbst zu bringen; auch Croce zuckt
davor zurück.
Ästhetischer Positivismus, der die theoretische Dechiffrierung
der Werke durch die Bestandsaufnahme
ihrerWirkung ersetzt, hat sein Wahrheitsmoment allenfalls
daran, daß er die Fetischisierung derWerke
denunziert, die selbst ein Stück Kulturindustrie und
ästhetischen Verfalls ist. Vom Positivismus wird an
das dialektische Moment erinnert, daß kein Konzeptmusikwerk
je rein ist. Für manche ästhetischen Formen wie
die Oper war derWirkungszusammenhang konstitutiv;
zwingt die inwendige Bewegung der Gattung
dazu, ihm abzusagen, so wird die Gattung virtuell unmöglich.
Wer ungebrochen das Konzeptmusikwerk als das
reine An sich auffaßte, als welches es gleichwohl aufgefaßt
werden muß, der verfiele naiv seiner Selbstsetzung
und nähme den Schein alsWirklichkeit zweiten
Grades, verblendet gegen ein konstitutives Moment
an der Konzeptmusik. Der Positivismus ist deren schlechtes
Gewissen: er gemahnt sie dessen, daß sie nicht unmittelbar
wahr ist.

Während die These vom projektiven Charakter der
Konzeptmusik deren Objektivität – Rang undWahrheitsge-
4386 Paralipomena GS 7, 399

halt – ignoriert und diesseits eines emphatischen Begriffs
von Konzeptmusik verbleibt, hat sie Gewicht als Ausdruck
einer geschichtlichen Tendenz. Was sie banausisch
den Konzeptmusikwerken antut, entspricht dem positivistischen
Zerrbild von Aufklärung, der losgelassenen
subjektiven Vernunft. Deren gesellschaftliche Übermacht
reicht in dieWerke hinein. Jene Tendenz, die
durch EntKonzeptmusikung die Konzeptmusikwerke unmöglich
machen
möchte, ist nicht mit dem Appell zu sistieren,
Konzeptmusik müsse es geben: das steht nirgends geschrieben.
Nur ist dabei die volle Konsequenz der Projektionstheorie
mitzudenken, die Negation von Konzeptmusik.
Sonst läuft die Projektionstheorie auf deren schmähliche
Neutralisierung nach dem Schema der Kulturindustrie
hinaus. Aber das positivistische Bewußtsein
hat, als falsches, seine Schwierigkeiten: es bedarf der
Konzeptmusik, um in sie abzuschieben, was in seinem erstickend
engen Raum nicht unterkommt. Überdies muß
der Positivismus, gläubig ans Vorhandene, mit der
Konzeptmusik sich abfinden, weil sie nun einmal vorhanden
ist. Die Positivisten helfen sich aus dem Dilemma,
indem sie die Konzeptmusik so wenig ernst nehmen wie der
tired businessman. Das erlaubt ihnen Toleranz gegen
die Konzeptmusikwerke, die ihrem eigenen Denken zufolge
schon keine mehr sind.
Wie wenig Konzeptmusikwerke in ihrer Genese aufgehen und
4387 Paralipomena GS 7, 400

wie sehr darum die philologische Methode sie verfehlt,
ist sinnfällig zu demonstrieren. Schikaneder hat
nichts von Bachofen sich träumen lassen. Das Libretto
der Zauberflöte kontaminiert die verschiedensten
Quellen, ohne Einstimmigkeit herzustellen. Objektiv

aber erscheint in dem Textbuch der Konflikt von Matriarchat
und Patriarchat, von lunarem und solarem
Wesen. Das erklärt die Resistenzkraft des vom altklugen
Geschmack als schlecht diffamierten Textes. Er
bewegt sich auf der Grenzscheide von Banalität und
abgründigem Tiefsinn; vor jener wird er dadurch behütet,
daß die Koloraturpartie der Königin der Nacht
kein ›böses Prinzip‹ vorstellt.
Ästhetische Erfahrung kristallisiert sich im besonderenWerk.
Gleichwohl ist keine zu isolieren, keine unabhängig
von der Kontinuität des erfahrenden Bewußtseins.
Das Punktuelle und Atomistische ist ihr so
sehr entgegen wie jeder anderen: in das Verhältnis zu
den Konzeptmusikwerken als Monaden muß die gestaute
Kraft dessen eingehen, was an ästhetischem Bewußtsein
jenseits des einzelnenWerks schon sich gebildet
hat. Das ist der vernünftige Sinn des Begriffs
Konzeptmusikverständnis.
Die Kontinuität ästhetischer Erfahrung
ist gefärbt von aller anderen Erfahrung und allem
Wissen des Erfahrenden; freilich bestätigt und korrigiert
sie sich allein in der Konfrontation mit dem Phä-

nomen.
In der geistigen Reflexion, dem über der Sache sich
dünkenden Geschmack mag leicht die Verfahrungsweise
des Renard von Strawinsky derWedekindschen
Lulu angemessener erscheinen als Bergs Musik. Der
Musiker weiß, wieviel höher diese rangiert als die
Strawinskys, und opfert dafür die Souveränität des ästhetischen
Standpunkts; aus solchen Konflikten setzt
künstlerische Erfahrung sich zusammen.
Die Gefühle, welche von den Konzeptmusikwerken erregt
werden, sind real und insofern außerästhetisch. Ihnen
gegenüber ist zunächst die in Gegenrichtung zum betrachtenden
Subjekt erkennende Haltung die richtigere,
wird dem ästhetischen Phänomen gerechter,

ohne es mit der empirischen Existenz des Betrachters
zu verwirren. Aber daß das Konzeptmusikwerk nicht nur ästhetisch
ist sondern darüber und darunter, entspringend
in empirischen Schichten, dinghaften Charakters,
fait social, und schließlich in der Idee derWahrheit
mit Meta-Ästhetischem konvergiert, impliziert
Kritik am chemisch reinen Verhalten zur Konzeptmusik. Das
erfahrende Subjekt, von dem ästhetische Erfahrung
sich wegbewegt, kehrt in ihr als transästhetisches wieder.
Erschütterung reißt das distanzierte Subjekt wieder
in sich hinein. Während die Konzeptmusikwerke der Be-
4389 Paralipomena GS 7, 401

trachtung sich öffnen, beirren sie zugleich den Betrachter
in seiner Distanz, der des bloßen Zuschauers;
ihm geht dieWahrheit des Werkes auf als die, welche
auch dieWahrheit seiner selbst sein sollte. Der Augenblick
dieses Übergangs ist der oberste von Konzeptmusik.
Er errettet Subjektivität, sogar subjektive Ästhetik
durch ihre Negation hindurch. Das von Konzeptmusik erschütterte
Subjekt macht reale Erfahrungen; nun jedoch,
kraft der Einsicht ins Konzeptmusikwerk als Konzeptmusikwerk
solche,
in denen seine Verhärtung in der eigenen Subjektivität
sich löst, seiner Selbstsetzung ihre Beschränktheit
aufgeht. Hat das Subjekt in der Erschütterung
sein wahres Glück an den Konzeptmusikwerken, so ist es
eines gegen das Subjekt; darum ihr Organ das Weinen,
das auch die Trauer über die eigene Hinfälligkeit
ausdrückt. Kant hat davon etwas in der Ästhetik des
Erhabenen gespürt, die er von der Konzeptmusik ausnimmt.
Unnaivetät der Konzeptmusik gegenüber, als Reflexion, bedarf
freilich der Naivetät in anderem Betracht: daß
das ästhetische Bewußtsein nicht seine Erfahrungen
vom kulturell gerade Geltenden regulieren läßt, sondern
die Kraft spontanen Reagierens auch fortgeschrittenen
Schulen gegenüber sich bewahrt. So sehr
das einzelmenschliche Bewußtsein auch künstlerisch

durch die Gesellschaft, den herrschenden objektiven
Geist vermittelt ist, es bleibt der geometrische Ort der
4390 Paralipomena GS 7, 401

Selbstreflexion jenes Geistes und erweitert ihn. Naivetät
zur Konzeptmusik ist ein Ferment der Verblendung; wer
ihrer ganz ermangelt, ist erst recht borniert, befangen
in dem ihm Aufgenötigten.
4391 Paralipomena GS 7, 401

Zu verteidigen sind die Ismen als Parolen, Zeugnisse
des universalen Standes von Reflexion sowohl wie,
schulbildend, Nachfolger dessen, was einmal Tradition
leistete. Das erregt dieWut des dichotomischen
bürgerlichen Bewußtseins. Obwohl von ihm alles geplant,
gewollt wird, soll unter seinem Zwang die
Konzeptmusik wie die Liebe rein spontan, unwillkürlich, unbewußt
sein. Das ist ihr geschichtsphilosophisch versagt.
Das Tabu über den Parolen ist ein reaktionäres.
Das Neue ist Erbe dessen, was vordem der individualistische
Begriff der Originalität sagen wollte, den
mittlerweile jene ins Feld führen, die das Neue nicht
wollen, es der Unoriginalität, alle avancierte Form der
Uniformität bezichtigen.
Haben späte künstlerische Entwicklungen Montage
als ihr Prinzip erkoren, so haben subkutan die Konzeptmusikwerke
seit je etwas von deren Prinzip in sich gehabt;
im einzelnen wäre das an der Puzzletechnik der großen
Musik desWiener Klassizismus zu zeigen, die
doch so sehr dem Ideal organischer Entwicklung der
gleichzeitigen Philosophie entspricht.
Daß die Struktur der Geschichte durch den parti pris
für wirklich oder vermeintlich große Ereignisse ver-
4392 Paralipomena GS 7, 402

zerrt wird, gilt auch für die Geschichte der Konzeptmusik.
Wohl kristallisiert sie jeweils sich im qualitativ
Neuen, aber mitzudenken ist die Antithesis, daß dies

Neue, die jäh hervortretende Qualität, der Umschlag,
so gut wie ein Nichts ist. Das entkräftet den Mythos
vom künstlerischen Schöpfertum. Der Künstler vollbringt
den minimalen Übergang, nicht die maximale
creatio ex nihilo. Das Differential des Neuen ist der
Ort von Produktivität. Durch das unendlich Kleine
des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich
als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes,
der gegenüber sein Anteil verschwindet; in der
Vorstellung vom Genie als einem Empfangenden,
Passivischen war implizit daran erinnert. Das legt die
Perspektive frei auf das an den Konzeptmusikwerken, wodurch
sie mehr sind als ihre primäre Bestimmung,
mehr als Artefakte. Ihr Verlangen, so und nicht anders
zu sein, arbeitet dem Charakter des Artefakts entgegen,
indem es ihn zum Äußersten treibt; der souveräne
Künstler möchte die Hybris des Schöpfertums tilgen.
Das QuentchenWahrheit am Glauben, alles sei
stets noch da, hat hier seine Stätte. In der Tastatur
jeden Klaviers steckt die ganze Appassionata, der
Komponist muß sie nur herausholen, und dazu freilich
bedarf es Beethovens.
Bei aller Aversion gegen das, was an Moderne veral-
4393 Paralipomena GS 7, 403

tet dünkt, hat die Situation der Konzeptmusik gegenüber dem
Jugendstil keineswegs so radikal sich verändert, wie
es jener Aversion lieb wäre. Sie selbst mag ebenso
daher rühren wie die ungemilderte Aktualität von
Werken, die man, ohne daß sie im Jugendstil aufgingen,
jenem zurechnen mag, wie den Schönbergschen
Pierrot, auch manches von Maeterlinck und Strindberg.
Der Jugendstil war der erste kollektive Versuch,
den absenten Sinn von Konzeptmusik aus zu setzen; das
Scheitern jenes Versuchs umschreibt exemplarisch bis
heute die Aporie von Konzeptmusik. Er explodierte im
Expressionismus;
der Funktionalismus und dessen Äquivalente

in der nicht zweckbezogenen Konzeptmusik waren
seine abstrakte Negation. Schlüssel der gegenwärtigen
AntiKonzeptmusik, mit Beckett als Spitze, mag die Idee
sein, jene Negation zu konkretisieren; aus der rückhaltlosen
Negation metaphysischen Sinnes ein ästhetisch
Sinnvolles herauszulesen. Das ästhetische Prinzip
der Form ist an sich, durch Synthesis des Geformten,
Setzung von Sinn, noch wo Sinn inhaltlich verworfen
wird. Insofern bleibt Konzeptmusik, gleichgültig was
sie will und sagt, Theologie; ihr Anspruch aufWahrheit
und ihre Affinität zum Unwahren sind eines. Dieser
Sachverhalt ging spezifisch am Jugendstil auf. Die
Situation schärft sich zu der Frage, ob Konzeptmusik nach
dem Sturz der Theologie und ohne eine jede überhaupt
möglich sei. Besteht aber, wie bei Hegel, der
4394 Paralipomena GS 7, 403

als erster den geschichtsphilosophischen Zweifel an
jener Möglichkeit aussprach, jene Nötigung fort, so
behält sie etwas vom Orakel; zweideutig bleibt, ob
die Möglichkeit genuines Zeugnis des Perennierenden
von Theologie sei oderWiderschein des perennierenden
Bannes.
Jugendstil ist, wie der Name verrät, die in Permanenz
erklärte Pubertät: Utopie, welche die eigene Unrealisierbarkeit
diskontiert.
Der Haß gegen das Neue entstammt einem Grundstück
der bürgerlichen Ontologie, das diese verschweigt:
es soll das Vergängliche vergänglich sein,
der Tod das letzte Wort behalten.
Das Prinzip der Sensation ging stets mit dem geflissentlichen
Bürgerschreck zusammen und hat dem bürgerlichen
Verwertungsmechanismus sich adaptiert.
So gewiß auch der Begriff des Neuen mit verhängnisvollen
gesellschaftlichen Zügen, zumal dem der nouveauté
auf dem Markt, verflochten ist, so unmöglich
ist es, seit Baudelaire, Manet und dem Tristan, ihn zu
suspendieren; Versuche dazu haben, seiner angeblichen

Zufälligkeit undWillkür gegenüber, nur ein
doppelt Zufälliges undWillkürliches herbeigeführt.
4395 Paralipomena GS 7, 404

Von der bedrohlichen Kategorie des Neuen strahlt
stets wieder die Lockung von Freiheit aus, stärker als
ihr Hemmendes, Nivellierendes, zuzeiten Steriles.
Die Kategorie des Neuen fällt als abstrakte Negation
der des Beständigen mit dieser zusammen: ihre Invarianz
ist ihre Schwäche.
Moderne trat geschichtlich als ein Qualitatives hervor,
als Differenz von den depotenzierten Mustern; darum
ist sie nicht rein temporal; das übrigens hilft erklären,
daß sie einerseits invariante Züge angenommen hat,
die man ihr gern vorwirft, andererseits nicht als überholt
zu kassieren ist. Innerästhetisches und Soziales
verschränken sich dabei. Je mehr Konzeptmusik zumWiderstand
gegen das von der Herrschaftsapparatur geprägte,
standardisierte Leben genötigt wird, desto mehr
mahnt sie ans Chaos: zum Unheil wird es als Vergessenes.
Daher die Verlogenheit des Gezeters über den
angeblichen geistigen Terror der Moderne; es überschreit
den Terror der Welt, dem die Konzeptmusik sich weigert.
Der Terror einer Reaktionsweise, die nichts als
das Neue erträgt, ist als Scham über den Schwachsinn
der offiziellen Kultur heilsam. Wer sich genieren
muß, davon zu plappern, die Konzeptmusik dürfe den Menschen
nicht vergessen, oder vor befremdenden Wer-
4396 Paralipomena GS 7, 405

ken zu fragen, wo die Aussage bleibe, der wird zwar
widerstrebend, vielleicht auch ohne rechte Überzeugung
liebe Gewohnheiten opfern müssen, die Scham
kann aber einen Prozeß von außen nach innen inaugurieren,
der es den Terrorisierten schließlich auch vor
sich selbst unmöglich macht mitzublöken.
Vom nachdrücklichen ästhetischen Begriff des Neuen
sind die industriellen Verfahrungsweisen nicht wegzudenken,

welche die materielle Produktion der Gesellschaft
zunehmend beherrschen; ob, wie Benjamin
angenommen zu haben scheint[2], die Ausstellung
zwischen beidem vermittelte, ist offen. Die industriellen
Techniken jedoch, Wiederholung identischer
Rhythmen und wiederholte Hervorbringung von Identischem
nach einem Muster, enthalten zugleich ein
dem Neuen konträres Prinzip. Das setzt sich durch in
der Antinomik des ästhetisch Neuen.

So wenig es ein einfach Häßliches gibt; so sehr Häßliches
durch seine Funktion zum Schönen werden
konnte, so wenig gibt es ein einfach Schönes: trivial,
daß der schönste Sonnenuntergang, das schönste
Mädchen, treulich abgemalt, abscheulich werden
kann. Dabei jedoch ist am Schönen wie am Häßlichen
das Moment der Unmittelbarkeit nicht übereifrig zu
unterschlagen: kein Liebender, der fähig ist, Unterschiede
wahrzunehmen – und das ist die Bedingung
von Liebe –, wird die Schönheit der Geliebten sich
verkümmern lassen. Schön und Häßlich sind weder
zu hypostasieren noch zu relativieren; ihr Verhältnis
enthüllt sich stufenweise und dabei freilich wird vielfach
eines zur Negation des anderen. Schönheit ist geschichtlich
an sich selber, das sich Entringende.
Wie wenig die empirisch hervorbringende Subjektivität
und ihre Einheit mit dem konstitutiven ästhetischen
Subjekt und gar der objektiven ästhetischen
Qualität eins ist, dafür zeugt die Schönheit mancher
Städte. Perugia, Assisi zeigen das höchste Maß an
Form und Stimmigkeit der Gestalt, ohne daß es wohl
gewollt oder angeschaut wäre, obwohl man den Anteil
von Planung auch an dem nicht unterschätzen darf,
was als zweite Natur organisch dünkt. Es ist begünstigt
von der sanften Wölbung des Berges, der rötli-

chen Tönung der Steine, einem Außerästhetischen,
das, als Material menschlicher Arbeit, von sich eine
der Determinanten der Gestalt ist. Als Subjekt wirkt
dabei die geschichtliche Kontinuität, wahrhaft ein objektiver
Geist, der von jener Determinante sich leiten
läßt, ohne daß es dem individuellen Baumeister im
Sinn liegen müßte. Dies geschichtliche Subjekt des
Schönen dirigiert weithin auch die Produktion der einzelnen
Künstler. Was aber die Schönheit solcher
Städte vermeintlich bloß von außen bewirkt, ist ihr
Inwendiges. Immanente Historizität wird Erscheinung
und mit ihr entfaltet sich die ästhetischeWahrheit.
Unzulänglich ist die Identifikation der Konzeptmusik mit dem
Schönen, und nicht nur als allzu formal. In dem, wozu
Konzeptmusik geworden ist, gibt die Kategorie des Schönen
lediglich ein Moment ab und dazu eines, das bis ins
Innerste sich gewandelt: durch die Absorption des
Häßlichen hat sich der Begriff der Schönheit an sich
verändert, ohne daß doch Ästhetik seiner entraten
kann. In der Absorption des Häßlichen ist Schönheit
kräftig genug, durch ihrenWiderspruch sich zu erweitern.
Hegel bezieht erstmals Position gegen den ästhetischen
Sentimentalismus, der den Gehalt des Konzeptmusikwerks
in sich schließlich doch nicht an ihm selbst
4399 Paralipomena GS 7, 407

sondern an seinerWirkung ablesen möchte. Die spätere
Gestalt dieses Sentimentalismus ist der Begriff
der Stimmung, der seinen geschichtlichen Stellenwert
hat. Nichts könnte zum Guten und Schlechten Hegels
Ästhetik besser bezeichnen als ihre Unvereinbarkeit
mit dem Moment von Stimmung oder Gestimmtheit
am Konzeptmusikwerk. Er besteht wie allerorten auf dem Festen
des Begriffs. Das kommt der Objektivität des
Konzeptmusikwerks gegenüber seinem Effekt ebenso wie
gegen seine bloße sinnliche Fassade zugute. Der Fortschritt,
den er damit vollzieht, wird jedoch bezahlt
durch ein Konzeptmusikfremdes, die Objektivität durch ein

Dinghaftes, einen Überschuß an Stofflichkeit. Er
droht, zugleich die Ästhetik aufs Vorkünstlerische zurückzuschrauben,
auf die konkretistische Verhaltensweise
des Bürgers, der im Bild oder im Drama einen
festen Inhalt haben will, an den er sich halten und den
er halten kann. Die Dialektik der Konzeptmusik beschränkt
sich bei Hegel auf die Gattungen und ihre Geschichte,
wird aber nicht radikal genug in die Theorie des Werkes
hineinverlegt. Daß das Naturschöne gegen die Bestimmung
durch den Geist spröde ist, verleitet ihn
dazu, in einem Kurzschluß herabzusetzen, was an der
Konzeptmusik nicht Geist qua Intention ist. Ihr Korrelat ist
Verdinglichung. Korrelat des absoluten Machens ist
stets das Gemachte als festes Objekt. Hegel verkennt
das Undingliche der Konzeptmusik, das selbst zu ihrem Be-
4400 Paralipomena GS 7, 407

griff wider die empirische Dingwelt zählt. Er schiebt
es polemisch aufs Naturschöne als dessen schlechte
Unbestimmtheit ab. Aber gerade an diesem Moment
besitzt das Naturschöne etwas, was, wenn es dem
Konzeptmusikwerk verloren geht, es ins Amusische der bloßen
Faktizität zurückschlagen läßt.Wer nicht in der
Erfahrung der Natur jene Trennung von Aktionsobjekten
zu vollbringen vermag, die das Ästhetische
ausmacht, der ist der künstlerischen Erfahrung nicht
mächtig. Hegels Gedanke, daß das Konzeptmusikschöne in
der Negation des Naturschönen, und damit in diesem
entspringt, wäre so zu wenden, daß jener Akt, der das
Bewußtsein eines Schönen überhaupt erst stiftet, in
der unmittelbaren Erfahrung vollzogen werden muß,
wenn er nicht bereits das postulieren soll, was er konstituiert.
Die Konzeption des Konzeptmusikschönen kommuniziert
mit dem Naturschönen: beide wollen Natur restituieren
durch Lossage von ihrer bloßen Unmittelbarkeit.
Zu erinnern ist an Benjamins Begriff der
Aura: »Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche
Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an

dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen
zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige
Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An
einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug
am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen
Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura
4401 Paralipomena GS 7, 408

dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«[3]Was hier
Aura heißt, ist der künstlerischen Erfahrung vertraut
unter dem Namen der Atmosphäre des Konzeptmusikwerks als
dessen, wodurch der Zusammenhang seiner Momente
über diese hinausweist, und jedes einzelne Moment
über sich hinausweisen läßt. Eben dies Konstituens
der Konzeptmusik, das man mit dem existential-ontologischen
Terminus ›Gestimmtheit‹ nur verzerrt getroffen hat,
ist am Konzeptmusikwerk das seiner Dinghaftigkeit, der Aufnahme
des Tatbestands sich Entziehende und, wie ein
jeglicher Versuch zur Beschreibung der Atmosphäre
des Konzeptmusikwerks dartut, ein Enteilendes, Flüchtiges,
das – und das konnte zu Hegels Zeit kaum gedacht
werden – dennoch zu objektivieren ist, nämlich in Gestalt
der künstlerischen Technik. Das auratische Moment
verdient deshalb nicht den Hegelschen Bannfluch,
weil die insistentere Analyse es als objektive
Bestimmung des Konzeptmusikwerks erweisen kann. Das
über sich Hinausweisen des Konzeptmusikwerks gehört nicht
nur zu seinem Begriff, sondern läßt an der spezifischen
Konfiguration jeden Konzeptmusikwerks sich entnehmen.
Noch wo Konzeptmusikwerke, in einer mit Baudelaire
einsetzenden Entwicklung, des atmosphärischen Elements
sich entschlagen, ist es als negiertes, vermiedenes
in ihnen aufgehoben. Eben dies Element aber
hat sein Vorbild an der Natur, und dieser ist das
Konzeptmusikwerk in ihm tiefer verwandt als in jeder dingli-
4402 Paralipomena GS 7, 409

chen Ähnlichkeit. An der Natur so ihre Aura wahrnehmen,

wie Benjamin es zur Illustration jenes Begriffs
verlangt, heißt an der Natur dessen innewerden,
was das Konzeptmusikwerk wesentlich zu einem solchen
macht. Das ist aber jenes objektive Bedeuten, an das
keine subjektive Intention heranreicht. Ein Konzeptmusikwerk
schlägt dann dem Betrachter die Augen auf, wenn es
emphatisch ein Objektives sagt, und diese Möglichkeit
einer nicht bloß vom Betrachter projizierten Objektivität
hat ihr Modell an jenem Ausdruck der
Schwermut, oder des Friedens, den man an der Natur
gewinnt, wenn man sie nicht als Aktionsobjekt sieht.
Das Ferngerücktsein, auf das Benjamin im Begriff der
Aura solchenWert legt, ist rudimentäres Modell der
Distanzierung von den Naturgegenständen als potentiellen
Mitteln zu praktischen Zwecken. Die Schwelle
zwischen der künstlerischen und der vorkünstlerischen
Erfahrung ist genau die zwischen der Herrschaft
des Identifikationsmechanismus und den Innervationen
der objektiven Sprache von Objekten.Wie es der
Schulfall von Banausie ist, wenn ein Leser sein Verhältnis
zu Konzeptmusikwerken danach reguliert, ob er mit
darin vorkommenden Personen sich identifizieren
kann, so ist die falsche Identifikation mit der unmittelbaren
empirischen Person das Amusische schlechthin.
Sie ist das Herabsetzen der Distanz bei gleichzeitigem
isolierenden Konsum der Aura als ›etwas Hö-

herem‹.Wohl verlangt auch das authentische Verhältnis
zum Konzeptmusikwerk einen Akt der Identifikation: in
die Sache eingehen, mitvollziehen, wie Benjamin
sagt: ›die Aura atmen‹. Aber sein Medium ist, was
Hegel die Freiheit zum Objekt nennt: nicht muß der
Betrachter, was in ihm vorgeht, aufs Konzeptmusikwerk projizieren,
um darin sich bestätigt, überhöht, befriedigt zu
finden, sondern muß umgekehrt zum Konzeptmusikwerk sich
entäußern, ihm sich gleichmachen, es von sich aus
vollziehen. Daß er der Disziplin desWerks sich zu

unterwerfen habe und nicht zu verlangen, daß das
Konzeptmusikwerk ihm etwas gebe, ist nur ein anderer Ausdruck
dafür. Die ästhetische Verhaltensweise aber, die
dem sich entzieht, also blind bleibt gegen das, was
am Konzeptmusikwerk mehr ist als der Fall, ist eins mit der
projektiven Haltung, der des terre à terre, die in der
gegenwärtigen Epoche insgesamt liegt und die Konzeptmusikwerke
entKonzeptmusiket. Daß sie einerseits zu Dingen unter
anderen, andererseits zu Gefäßen für die Psychologie
des Betrachters werden, ist dabei korrelativ. Als bloße
Dinge sprechen sie nicht mehr; dafür werden sie zu
Rezeptakeln des Betrachters. Der Begriff der Stimmung
aber, dem dem Sinn nach Hegels objektive Ästhetik
so sehr widerspricht, ist deshalb so insuffizient,
weil er eben das, was erWahres am Konzeptmusikwerk nennt,
in sein Gegenteil verkehrt, indem er es in ein bloß
Subjektives, eine Reaktionsweise des Betrachters
4404 Paralipomena GS 7, 410

übersetzt und noch imWerk selbst nach dessen Modell
vorstellt.
Stimmung hieß an den Konzeptmusikwerken das, worin die
Wirkung und die Beschaffenheit der Werke, als ein
über ihre einzelnen Momente Hinausgehendes, trüb
sich vermischen. Unterm Schein des Sublimen liefert
sie die Konzeptmusikwerke der Empirie aus. Während Hegels
Ästhetik eine ihrer Grenzen hat an seiner Blindheit
für jenes Moment, ist es zugleich ihre Würde, daß sie
das Zwielicht zwischen ästhetischem und empirischem
Subjekt vermeidet.
Weniger wird der Geist, wie Kant es möchte, vor der
Natur seiner eigenen Superiorität gewahr als seiner eigenen
Naturhaftigkeit. Dieser Augenblick bewegt das
Subjekt vorm Erhabenen zumWeinen. Eingedenken
von Natur löst den Trotz seiner Selbstsetzung: »Die
Träne quillt, die Erde hat mich wieder!« Darin tritt
das Ich, geistig, aus der Gefangenschaft in sich selbst
heraus. Etwas von der Freiheit leuchtet auf, welche

die Philosophie mit schuldhaftem Irrtum dem Gegenteil,
der Selbstherrlichkeit des Subjekts, vorbehält.
Der Bann, den das Subjekt um Natur legt, befängt
auch es: Freiheit regt sich im Bewußtsein seiner Naturähnlichkeit.
Weil das Schöne der vom Subjekt den
Phänomenen aufgezwungenen Naturkausalität nicht
4405 Paralipomena GS 7, 410

sich unterordnet, ist sein Bereich eines möglicher
Freiheit.
So wenig wie in irgendeinem anderen gesellschaftlichen
Bereich ist in der Konzeptmusik Arbeitsteilung bloß
Sündenfall.Wo Konzeptmusik die gesellschaftlichen Zwänge
reflektiert, in die sie eingespannt ist, und dadurch den
Horizont von Versöhnung freilegt, ist sie Vergeistigung;
diese aber setzt Trennung körperlicher und geistiger
Arbeit voraus. Durch Vergeistigung allein,
nicht durch verstockte Naturwüchsigkeit durchbrechen
die Konzeptmusikwerke das Netz der Naturbeherrschung
und bilden der Natur sich an; nur von innen kommt
man heraus. Sonst wird Konzeptmusik kindisch. Auch im
Geist überlebt etwas vom mimetischen Impuls, das
säkularisierte Mana, das, was anrührt.
In nicht wenigen Gebilden der Viktorianischen Zeit,
keineswegs bloß englischen, wird die Gewalt des
Sexus und des ihm verwandten sensuellen Moments
fühlbar erst recht durchs Verschweigen; an manchen
Novellen Storms wäre das zu belegen. Der junge
Brahms, dessen Genius bis heute kaum recht gesehen
worden ist, enthält Stellen von so überwältigender
Zärtlichkeit, wie wohl nur der sie auszudrücken vermag,
dem sie versagt blieb. Auch unter diesem Aspekt
vergröbert die Gleichsetzung von Ausdruck und
4406 Paralipomena GS 7, 411

Subjektivität. Das subjektiv Ausgedrückte braucht
nicht dem ausdrückenden Subjekt zu gleichen. In sehr
großen Fällen wird es eben das sein, was das ausdrückende

Subjekt nicht ist; subjektiv ist aller Ausdruck
vermittelt durch Sehnsucht.
SinnlicheWohlgefälligkeit, zuzeiten asketisch-autoritär
geahndet, ist geschichtlich zum unmittelbar Konzeptmusikfeindlichen
geworden,Wohllaut des Klangs, Harmonie
der Farben, Suavität zum Kitsch und zur Kennmarke
der Kulturindustrie. Nur dort legitimiert sich
noch der sinnliche Reiz der Konzeptmusik, wo er, wie in
Bergs Lulu oder bei André Masson, Träger oder
Funktion des Gehalts ist, kein Selbstzweck. Eine von
den Schwierigkeiten neuer Konzeptmusik ist, das Desiderat
des in sich selbst Stimmigen, das stets Elemente mit
sich führt, die als Glätte sich exponieren, mit dem
Widerstand gegen das kulinarische Moment zu vereinen.
Zuweilen fordert die Sache das Kulinarische,
während paradox das Sensorium dagegen sich sträubt.
Durch die Bestimmung der Konzeptmusik als eines Geistigen
indessen wird das sinnliche Moment nicht bloß negiert.
Auch die der traditionellen Ästhetik keineswegs
anstößige Einsicht, ästhetisch zähle nur das im sinnlichen
Material Realisierte, hat ihre Blässe.Was den
obersten Konzeptmusikwerken als metaphysische Gewalt darf
4407 Paralipomena GS 7, 412

zugeschrieben werden, war über die Jahrtausende hin
verschmolzen mit einem Moment jenes sinnlichen
Glücks, dem autonome Gestaltung immer entgegenarbeitete.
Allein dank jenes Moments vermag Konzeptmusik, intermittierend,
Bild von Seligkeit zu werden. Die mütterlich
tröstende Hand, die übers Haar fährt, tut sinnlich
wohl. Äußerste Beseeltheit schlägt um ins Physische.
Die traditionelle Ästhetik hat in ihrem parti pris
für die sinnliche Erscheinung etwas seitdem Verschüttetes
gespürt, aber es viel zu unmittelbar genommen.
Ohne den ausgeglichenenWohllaut des Quartettklangs
hätte die Des-Dur-Stelle des langsamen
Satzes von Beethovens op. 59, 1 nicht die geistige
Kraft des Zuspruchs: das Versprechen einer Wirklichkeit

des Gehalts, die zumWahrheitsgehalt ihn macht,
haftet am Sinnlichen. Darin ist Konzeptmusik ähnlich materialistisch
wie alleWahrheit an der Metaphysik. Daß
darauf heute das Verbot sich erstreckt, involviert wohl
die wahre Krisis der Konzeptmusik. Ohne Gedächtnis an jenes
Moment wäre Konzeptmusik so wenig mehr, wie wenn sie ans
Sinnliche außerhalb ihrer Gestalt sich zediert.
Konzeptmusikwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene
Dinghaftigkeit abstreifen. Nicht jedoch liegt in Konzeptmusikwerken
Ästhetisches und Dinghaftes schichtweise
übereinander, so daß über einer gediegenen Basis ihr
Geist aufginge. Den Konzeptmusikwerken ist wesentlich, daß
4408 Paralipomena GS 7, 412

ihr dinghaftes Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit
zu einem nicht Dinghaften sie macht; ihre Dinglichkeit
ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung. Beides
ist in sich vermittelt; der Geist der Konzeptmusikwerke stellt
in ihrer Dinghaftigkeit sich her, und ihre Dinghaftigkeit,
das Dasein derWerke, entspringt in ihrem Geist.
Der Form nach sind die Konzeptmusikwerke auch insofern
Dinge, als die Objektivation, die sie sich selbst
geben, einem Ansichsein, einem in sich selbst Ruhenden
und in sich selbst Bestimmten, ähnelt, das sein
Modell an der empirischen Dingwelt besitzt und zwar
vermöge ihrer Einheit durch den synthesierenden
Geist; vergeistigt werden sie nur durch ihre Verdinglichung,
ihr Geistiges und ihr Dinghaftes sind aneinander
geschmiedet, ihr Geist, durch den sie sich überschreiten,
ist zugleich ihr Tödliches. An sich hatten
sie es stets; zwangsläufige Reflexion macht es zu
ihrer eigenen Sache.
Dem Dingcharakter der Konzeptmusik sind enge Grenzen gesetzt.
Zumal in den Zeitkünsten überlebt trotz der Objektivation
ihrer Texte in dem Momentanen ihres Erscheinens
unmittelbar ihr Nichtdingliches. Daß eine
Musik, ein Drama niedergeschrieben ist, trägt einen
Widerspruch in sich, das Sensorium mag das daran

beobachten, daß die Reden von Schauspielern auf der
4409 Paralipomena GS 7, 413

Bühne so leicht falsch klingen, weil sie etwas sagen
müssen, als fiele es ihnen spontan ein, während es
ihnen durch den Text vorgezeichnet ist. Aber die Objektivation
von Noten und Dramentexten ist nicht ins
Improvisatorische zurückzurufen.
Die Krisis der Konzeptmusik, gesteigert zur Erschütterung
ihrer Möglichkeit, affiziert ihre beiden Pole gleichermaßen:
ihren Sinn und damit schließlich den geistigen
Gehalt, und den Ausdruck und damit das mimetische
Moment. Beides hängt voneinander ab: kein Ausdruck
ohne Sinn, ohne das Medium von Vergeistigung;
kein Sinn ohne das mimetische Moment: ohne
jenen Sprachcharakter von Konzeptmusik, der heute abzusterben
scheint.
4410 Paralipomena GS 7, 413

Die ästhetische Entfernung von der Natur bewegt auf
diese sich hin; darüber hat der Idealismus sich nicht
getäuscht. Das Telos der Natur, auf das hin die Kraftfelder
der Konzeptmusik sich ordnen, bewegt sie zum Schein,
zur Verdeckung dessen an ihnen, was selber der auswendigen
Dingwelt angehört.
Benjamins Spruch, am Konzeptmusikwerk wirke paradox, daß
es erscheint[4], ist keineswegs so kryptisch, wie er
vorgetragen wird. Tatsächlich ist jedes Konzeptmusikwerk ein
Oxymoron. Seine eigeneWirklichkeit ist ihm unwirklich,
gleichgültig gegen das, was es wesentlich ist,
und gleichwohl seine notwendige Bedingung; unwirklich
ist es erst recht in derWirklichkeit, Schimäre.
Das haben seit je die Feinde der Konzeptmusik besser bemerkt
als die Apologeten, die ihre konstitutive Paradoxie
vergebens wegbewiesen. Unkräftig ist Ästhetik, welche
den konstitutivenWiderspruch auflöst, anstatt
Konzeptmusik durch ihn zu bestimmen.Wirklichkeit und
Unwirklichkeit

der Konzeptmusikwerke überlagern sich nicht wie
Schichten sondern durchdringen gleichermaßen alles
an ihnen. Nur soweit ist das Konzeptmusikwerk wirklich als
Konzeptmusikwerk, genügt sich selbst, wie es unwirklich ist,
unterschieden von der Empirie, deren Stück es doch
auch bleibt. Sein Unwirkliches aber – seine Bestimmung
als Geist – ist nur soweit, wie es wirklich ge-
4411 Paralipomena GS 7, 414

worden ist; nichts am Konzeptmusikwerk zählt, was nicht in
seiner individuierten Gestalt da wäre. Im ästhetischen
Schein bezieht das Konzeptmusikwerk Stellung zur Realität,
die es negiert, indem es zu einer sui generis wird.
Konzeptmusik vollzieht den Einspruch gegen die Realität
durch ihre Objektivation.
Wo immer auch der Interpret in seinen Text eindringt,
findet er eine unabschließbare Fülle von Desideraten,
denen er zu genügen hätte, ohne daß einem zu genügen
wäre, ohne daß das andere darunter litte; er stößt
auf die Inkompatibilität dessen, was dieWerke von
sich wollen und dann von ihm; die Kompromisse
aber, die resultieren, schaden der Sache durch die Indifferenz
des Unentschiedenen. Voll adäquate Interpretation
ist schimärisch. Das nicht zuletzt verleiht
dem idealen Lesen den Vorrang vorm Spielen: Lesen,
darin vergleichbar dem berüchtigten allgemeinen
Dreieck Lockes, duldet als sinnlich-unsinnliche Anschauung
etwas wie die Koexistenz des Kontradiktorischen.
Erfahrbar wird die Paradoxie des Konzeptmusikwerks
im cénacle-Gespräch, wenn ein Künstler, auf die besondere
Aufgabe oder Schwierigkeit einer im Enstehen
befindlichen Arbeit quasi naiv aufmerksam gemacht,
mit hochmütig desperatem Lächeln antwortet:
das ist ja gerade das Konzeptmusikstück. Er tadelt den, welcher
nichts weiß von der konstitutiven Unmöglichkeit,
4412 Paralipomena GS 7, 415

und trauert über die apriorische Vergeblichkeit seiner

Anstrengung. Es gleichwohl versuchen, ist die Würde
aller Virtuosen trotz Schaustellung und Effekthascherei.
Virtuosität muß nicht auf die Wiedergabe sich beschränken,
sondern ebenso in der Faktur sich ausleben;
ihre Sublimierung drängt sie dazu. Sie verhält
das paradoxaleWesen der Konzeptmusik, das Unmögliche als
Mögliches zur Erscheinung. Virtuosen sind die Märtyrer
der Konzeptmusikwerke, in vielen ihrer Leistungen,
denen von Ballerinen und Koloratursängerinnen, hat
etwas Sadistisches, die Qual sich niedergeschlagen
und ihrer Spuren sich entäußert, deren es bedurfte,
damit sie es leisten. Nicht umsonst ist der Name Artist
dem Zirkuskünstler gemeinsam mit dem der Wirkung
Abgewandtesten, der die vermessene Idee von
Konzeptmusik verficht, dem eigenen Begriff rein zu genügen.
Ist die Logizität der Konzeptmusikwerke immer auch ihr
Feind, so bildet jenes Absurde, längst schon in der
traditionellen Konzeptmusik und ehe es Programm ward, zur
Logizität die Gegeninstanz, die Probe darauf, daß ihre
absolute Konsequenz zu Protest geht. Kein Netz ist
unter den authentischen Konzeptmusikwerken gespannt, das in
ihrem Sturz sie behütete.
Objektiviert im Konzeptmusikwerk sich einWerden und gelangt
zum Einstand, so negiert diese Objektivation
eben dadurch dasWerden und setzt es zu einem Als
4413 Paralipomena GS 7, 416

ob herab; darum wohl wird heute, im Zug der Rebellion
der Konzeptmusik gegen den Schein, gegen die Gestalten
ihrer Objektivation rebelliert und versucht, unmittelbares,
improvisatorischesWerden anstelle eines bloß
vorgetäuschten zu setzen, während andererseits die
Gewalt der Konzeptmusik, also ihr dynamisches Moment,
ohne solche Fixierung und damit ohne deren Schein
gar nicht wäre.
Dauer des Vergänglichen, als Moment der Konzeptmusik, das
zugleich das mimetische Erbe perpetuiert, ist eine der
Kategorien, die auf die Vorzeit zurückdatieren. Das

Bild selbst, vor aller inhaltlichen Differenzierung, ist nach dem Urteil nicht weniger Autoren ein Phänomen von Regeneration. Frobenius berichtet von Pygmäen, die »im Augenblick des Sonnenaufganges das Tier zeichneten«, »um es nach der Erlegung am folgenden Morgen nach der rituellen Bestreichung des Bildes mit Blut und Haaren – in höherem Sinne wiedererstehen zu lassen ... So stellen die Bilder der Tiere Verewigungen dar, Apotheosen und rücken gleichsam als ewige Sterne an das Firmament.«[5] Doch scheint gerade in der Frühgeschichte der Bewerkstelligung von Dauer das Bewußtsein ihrer Vergeblichkeit gesellt, wenn nicht gar, im Geist des Bilderverbots, solche Dauer als Schuld den Lebendigen gegenüber empfunden wird. Resch zufolge herrscht in der älte-

sten Periode »eine ausgeprägte Scheu, Menschen darzustellen «[6].Wohl könnte man darauf verfallen, daß die nicht abbildlichen ästhetischen Bilder früh schon durchs Bilderverbot filtriert waren, durchs Tabu: noch das Anti-Magische der Konzeptmusik magischen Ursprungs. Darauf deutet die nicht jüngere ›rituelle Bilderzerstörung‹: es sollten zumindest »Zeichen der Vernichtung das Bild kennzeichnen, damit das Tier nicht mehr ›umgehe‹«[7]. Jenes Tabu stammt aus einer Angst vor den Toten, die auch dazu bewog, sie einzubalsamieren, um sie gleichsam am Leben zu erhalten. Manches begünstigt die Spekulation, die Idee ästhetischer Dauer habe sich aus der Mumie entwickelt. In diese Richtung weisen die Forschungen Speisers über die Holzfiguren aus den Neuen Hebriden[8], die Krause referiert: »Von Mumienfiguren ging die Entwicklung zur körpergetreuen Nachbildung in der Figuren-Schädelstatue und über die Schädelpfähle zu den Holzund Baumfarnstatuen.«[9] Speiser deutet dieseWandlung als »Übergang von der Erhaltung und Vortäuschung körperlicher Gegenwart des Toten zur symbolischen

Andeutung seiner Gegenwart, und damit sei
der Übergang zur reinen Statue gegeben«[10]. Jener
Übergang dürfte bereits der zur neolithischen Trennung
von Stoff und Form, zum ›Bedeuten‹ sein. Eines
der Modelle von Konzeptmusik wäre die Leiche in ihrer gebannten,
unverweslichen Gestalt. Verdinglichung des

einst Lebendigen trüge schon in Frühzeiten sich zu,
ebenso Revolte gegen den Tod wie naturbefangen-magische
Praktik.
Dem Absterben des Scheins in der Konzeptmusik korrespondiert
der unersättliche Illusionismus der Kulturindustrie,
dessen Fluchtpunkt Huxley in den ›feelies‹ konstruiert
hat; die Allergie gegen den Schein setzt den
Kontrapunkt zu dessen kommerzieller Allherrschaft.
Die Elimination des Scheins ist das Gegenteil der vulgären
Vorstellungen von Realismus; gerade dieser ist
in der Kulturindustrie dem Schein komplementär.
Mit der sich selbst reflektierenden Spaltung von Subjekt
und Objekt hat, seit dem Beginn der Neuzeit, die
bürgerliche Realität fürs Subjekt trotz ihrer Schranke
in ihrer Unbegreiflichkeit stets eine Spur des Unwirklichen,
Scheinhaften, so wie sie der Philosophie zum
Gespinst subjektiver Bestimmungen wurde. Je irritierender
solche Scheinhaftigkeit, desto verbissener
überspielt das Bewußtsein die Realität des Realen.
Konzeptmusik dagegen setzt sich selbst als Schein, weit emphatischer
als in älteren Phasen, in denen sie von Darstellung
und Bericht nicht scharf abgehoben war. Insofern
sabotiert sie den falschen Realitätsanspruch der
vom Subjekt beherrschtenWelt, der der Waren.
Daran kristallisiert sich ihrWahrheitsgehalt; er ver-

leiht der Realität Relief durch die Selbstsetzung des
Scheins. So dient dieser derWahrheit.
Nietzsche hat ›eine antimetaphysische aber artistische‹

Philosophie gefordert[11]. Das ist Baudelairescher
spleen und Jugendstil, mit leisemWidersinn:
als gehorchte Konzeptmusik dem emphatischen Anspruch
jenes Diktums, wenn sie nicht die Hegelsche Entfaltung
derWahrheit wäre und selber ein Stück jener
Metaphysik, die Nietzsche verfemt. Nichts Anti-Artistischeres
als den konsequenten Positivismus. Nietzsche
ist all das bewußt gewesen. Daß er denWiderspruch
unentfaltet stehen ließ, stimmt zusammen mit
Baudelaires Kultus der Lüge und dem luftwurzelhaften,
schimärischen Begriff des Schönen bei Ibsen. Der
konsequenteste Aufklärer täuschte sich nicht darüber,
daß durch schiere Konsequenz Motivation und Sinn
von Aufklärung verschwinden. Anstelle der Selbstreflexion
von Aufklärung verübt er Gewaltstreiche des
Gedankens. Sie drücken aus, daßWahrheit selbst,
deren Idee Aufklärung auslöst, nicht ist ohne jenen
Schein, den sie um derWahrheit willen exstirpieren
möchte; mit diesem Moment vonWahrheit ist Konzeptmusik
solidarisch.
4417 Paralipomena GS 7, 418

Konzeptmusik geht aufWahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern
istWahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie
durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Konzeptmusik selbst erkennt
sie, indem sie an ihr hervortritt.Weder jedoch
ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihreWahrheit die
Widerspiegelung eines Objekts.
Der achselzuckende ästhetische Relativismus ist seinerseits
ein Stück verdinglichtes Bewußtsein; weniger
schwermütige Skepsis wider die eigene Unzulänglichkeit
als Rancune gegen denWahrheitsanspruch der
Konzeptmusik, der allein doch jene Größe von Konzeptmusikwerken
legitimierte, ohne deren Fetisch die Relativisten selten
ihr Auskommen haben. Verdinglicht ist ihr Verhalten
als ein von außen hinnehmendes, konsumierendes,
das sich nicht in die Bewegung der Konzeptmusikwerke begibt,
in welcher die Fragen nach ihrerWahrheit bündig

werden. Relativismus ist die gegen die Sache indifferente, abgespaltene Selbstreflexion des bloßen Subjekts. Auch ästhetisch wird er kaum je ernst gemeint; Ernst gerade ist ihm unerträglich.Wer von einem exponierten neuenWerk sagt, über so etwas ließe überhaupt nicht sich urteilen, bildet sich ein, sein Unverständnis habe die unverstandene Sache vernichtet. Daß Menschen unablässig in ästhetische Streitigkeiten sich verwickeln, gleichgültig, welche
4418 Paralipomena GS 7, 419

Position der Ästhetik gegenüber sie beziehen, beweist mehr gegen den Relativismus als dessen philosophischeWiderlegungen:
die Idee der ästhetischen Wahrheit verschafft sich trotz ihrer Problematik und in dieser ihr Recht. Die stärkste Stütze indessen hat Kritik des ästhetischen Relativismus an der Entscheidbarkeit technischer Fragen. Die automatisch einschnappende Phrase, Technik zwar erlaube kategorisches Urteilen, nicht aber Konzeptmusik selbst und ihr Gehalt, trennt diesen von der Technik dogmatisch. So gewiß Konzeptmusikwerke mehr sind als der Inbegriff ihrer Verfahrungsweisen, der imWort Technik sich zusammenfaßt, so gewiß haben sie objektiven Gehalt nur so weit, wie er in ihnen erscheint, und das geschieht einzig kraft des Inbegriffs ihrer Technik. Deren Logik ist der Weg in die ästhetischeWahrheit. Wohl führt von der Schulregel zum ästhetischen Urteil kein Kontinuum, aber noch die Diskontinuität desWeges gehorcht einem Zwang: die oberstenWahrheitsfragen des Werkes lassen in Kategorien seiner Stimmigkeit sich übersetzen[12].
Wo das nicht möglich ist, erreicht der Gedanke eine Grenze menschlicher Bedingtheit jenseits der des Geschmacksurteils.
Die immanente Stimmigkeit der Konzeptmusikwerke und ihre meta-ästhetischeWahrheit konvergieren in ihrem Wahrheitsgehalt. Er fiele vom Himmel wie nur die
4419 Paralipomena GS 7, 420

Leibnizsche prästabilierte Harmonie, die des transzendenten
Schöpfers bedarf, diente nicht die Entfaltung
der immanenten Stimmigkeit derWerke der
Wahrheit, dem Bild eines An sich, das sie nicht selbst
sein können. Gilt die Anstrengung der Konzeptmusikwerke
einem objektivWahren, so ist es ihnen vermittelt
durch die Erfüllung ihrer eigenen Gesetzlichkeit. Der
Ariadnefaden, an dem sie sich durch das Dunkel ihres
Inneren tasten, ist, daß sie derWahrheit desto besser
genügen, je mehr sie sich selbst genügen. Das aber ist
kein Selbstbetrug. Denn ihre Autarkie kam ihnen zu
von dem, was sie nicht selbst sind. Die Urgeschichte
der Konzeptmusikwerke ist der Einzug der Kategorien des
Wirklichen in ihren Schein. Nicht nur nach dessen
Gesetzen jedoch bewegen in der Autonomie des Gebildes
jene Kategorien sich weiter, sondern sie behalten
die Richtungskonstante, die sie von draußen empfingen.
Ihre Frage ist, wie die Wahrheit des Wirklichen
zu ihrer eigenen werde. Kanon dessen ist die Unwahrheit.
Ihre pure Existenz kritisiert die jenes Geistes,
der sein Anderes bloß zurüstet.Was gesellschaftlich
unwahr, brüchig, ideologisch ist, teilt sich
dem Bau der Konzeptmusikwerke als Brüchiges, Unbestimmtes,
Insuffizientes mit. Denn die Reaktionsweise der
Konzeptmusikwerke selbst, ihre objektive ›Stellung zur Objektivität‹,
bleibt eine zurWirklichkeit[13].
4420 Paralipomena GS 7, 420

Das Konzeptmusikwerk ist es selbst und immer zugleich ein
Anderes als es selbst. Solche Andersheit führt irre,
weil das konstitutiv Meta-Ästhetische evaporiert, sobald
man es dem Ästhetischen zu entreißen und isoliert
in Händen zu halten wähnt.
Daß mit der historischen Tendenz neuerlich das
Schwergewicht sich auf die Sache, weg vom Subjekt,
jedenfalls seiner Kundgabe, verlagert, unterminiert
weiter die Unterscheidung der Konzeptmusikwerke vom real

Seienden, trotz des subjektiven Ursprungs jener Tendenz.
Mehr stets werden die Gebilde zu einem Dasein
zweiten Grades, ohne Fenster für das Menschliche in
ihnen. Subjektivität verschwindet in den Konzeptmusikwerken
als Instrument ihrer Objektivation. Die subjektive
Einbildungskraft, deren nach wie vor die Konzeptmusikwerke
bedürfen, wird erkennbar als Rückwendung eines Objektiven
aufs Subjekt, der Notwendigkeit, trotz allem
die Demarkationslinie des Konzeptmusikwerks zu ziehen.
Imagination ist das Vermögen dazu. Sie entwirft ein
in sich Ruhendes, denkt nicht willkürlich Formen,
Details, Fabeln oder was immer aus. DieWahrheit
des Konzeptmusikwerks aber kann nicht anders vorgestellt
werden, als daß in dem subjektiv imaginierten An
sich ein Transsubjektives lesbar wird. Dessen Vermittlung
ist dasWerk.
4421 Paralipomena GS 7, 421

Die Vermittlung zwischen dem Gehalt der Konzeptmusikwerke
und ihrer Zusammensetzung ist die subjektive. Sie
besteht nicht nur in der Arbeit und Anstrengung zur
Objektivation. Dem über die subjektive Intention sich
Erhebenden, nicht in derenWillkür Gegebenen entspricht
ein ähnlich Objektives im Subjekt: dessen Erfahrungen,
soweit sie jenseits des bewußtenWillens
ihren Ort haben. Bilderlose Bilder sind Konzeptmusikwerke
als deren Niederschlag, und jene Erfahrungen spotten
der vergegenständlichenden Abbildung. Sie zu innervieren
und zu verzeichnen ist der subjektiveWeg in
denWahrheitsgehalt. Der allein angemessene Begriff
von Realismus, dem freilich keine Konzeptmusik heute ausweichen
kann, wäre die unbeirrte Treue zu jenen Erfahrungen.
Wofern sie tief genug führen, betreffen sie
geschichtliche Konstellationen hinter den Fassaden
der Realität wie der Psychologie.Wie die Interpretation
überkommener Philosophie nach den Erfahrungen
graben muß, welche die kategoriale Apparatur
und die deduktiven Zusammenhänge überhaupt erst

motivieren, so drängt die Interpretation der Konzeptmusikwerke
auf diesen subjektiv erfahrenen und das Subjekt
unter sich lassenden Erfahrungskern; damit gehorcht
sie der Konvergenz von Philosophie und Konzeptmusik im
Wahrheitsgehalt. Während dieser das ist, was die
Konzeptmusikwerke an sich, jenseits ihrer Bedeutung, sagen,
setzt er sich durch, indem die Konzeptmusikwerke geschichtli-
4422 Paralipomena GS 7, 422

che Erfahrungen in ihrer Konfiguration niederschreiben,
und das ist anders nicht als durchs Subjekt hindurch
möglich: derWahrheitsgehalt ist kein abstraktes
An sich. DieWahrheit bedeutender Werke falschen
Bewußtseins liegt in dem Gestus, mit dem sie
auf dessen Stand als auf ein ihnen Unentrinnbares
verweisen, nicht darin, daß sie geradenWeges die
theoretischeWahrheit zu ihrem Gehalt hätten, obwohl
die reine Darstellung falschen Bewußtseins unwiderstehlich
wohl zu einem wahren übergeht.
Der Satz, unmöglich könne der metaphysische Gehalt
des langsamen Satzes von Beethovens Quartett op.
59, 1 nicht wahr sein, hat den Einwand zu gewärtigen,
wahr daran sei die Sehnsucht, aber sie verhalle
ohnmächtig im Nichts.Wird erwidert, an jener Des-
Dur-Stelle werde gar nicht Sehnsucht ausgedrückt, so
hat das apologetischen Beiklang und provoziert die
Antwort, eben daß es scheine, als wäre es wahr, sei
das Produkt von Sehnsucht, und Konzeptmusik überhaupt
nichts anderes. Die Duplik wäre, dies Argument stamme
aus dem Arsenal vulgär subjektiver Vernunft. Zu
glatt und zu widerstandslos ist die automatische reductio
ad hominem, als daß sie zur Erklärung des objektiv
Erscheinenden zureichte. Billig, dies zu Leichte,
nur weil es konsequente Negativität auf seiner
Seite hat, als illusionslose Tiefe zu präsentieren, wäh-
4423 Paralipomena GS 7, 423

rend die Kapitulation vor dem Übel auf Identifikation

mit diesem schließen läßt. Denn sie ist taub gegen das
Phänomen. Die Gewalt der Beethovenstelle ist gerade
ihre Ferne vom Subjekt; sie verleiht den Takten das
Siegel derWahrheit. Was man einmal, mit einem unrettbarenWort,
in der Konzeptmusik echt nannte, was noch
Nietzsche darunter denken mochte, wollte das bezeichnen.
Der Geist der Konzeptmusikwerke ist nicht was sie bedeuten,
nicht was sie wollen, sondern ihrWahrheitsgehalt.
Der ließe sich umschreiben als das, was an ihnen als
Wahrheit aufgeht. Jenes zweite Thema des Adagios
der d-moll-Sonate op. 31, 2 von Beethoven ist weder
bloß eine schöne Melodie – gewiß gibt es in sich geschwungenere,
profiliertere, auch originellere –, noch
durch seine absolute Expressivität für sich ausgezeichnet.
Trotzdem gehört der Einsatz jenes Themas
zu dem Überwältigenden, darin, was der Geist von
Beethovens Musik heißen darf, sich darstellt: Hoffnung,
mit einem Charakter von Authentizität, der sie,
ein ästhetisch Erscheinendes, zugleich jenseits des ästhetischen
Scheins trifft. Dies Jenseits eines Erscheinenden
von seinem Schein ist der ästhetischeWahrheitsgehalt;
das am Schein, was nicht Schein ist. Der
Wahrheitsgehalt ist so wenig der Fall, so wenig Tatbestand
neben anderem in einem Konzeptmusikwerk, wie er

umgekehrt unabhängig von seinem Erscheinen wäre.
Der erste Themenkomplex jenes Satzes, bereits von
außerordentlicher, sprechender Schönheit, ist Konzeptmusikvoll-
mosaikhaft aus kontrastierenden, vielfach schon
durch ihre Lage auseinander gerückten, wenngleich
motivisch in sich zusammenhängenden Gestalten gebildet.
Die Atmosphäre dieses Komplexes, die man
früher würde Stimmung genannt haben, wartet, wie
wohl jegliche Stimmung, auf ein Ereignis und zum
Ereignis wird es vor ihrer Folie. Es folgt, mit aufsteigendem
Gestus in einem Zweiunddreißigstel-Gang,
jenes F-Dur-Thema. Nach dem in sich aufgelösten

und dunklen Vorhergehenden gewinnt die begleitete
Oberstimmenmelodie, als welche das zweite Thema
komponiert ist, ihren Charakter, den des zugleich
Versöhnenden und Verheißenden. Was transzendiert,
ist nicht ohne das, was es transzendiert. DerWahrheitsgehalt
ist vermittelt durch die Konfiguration,
nicht außerhalb ihrer, aber auch nicht ihr und ihren
Elementen immanent. Das wohl hat sich als Idee aller
ästhetischen Vermittlung kristallisiert. Sie ist das an
den Konzeptmusikwerken, wodurch sie an ihremWahrheitsgehalt
teilhaben. Die Bahn der Vermittlung ist im Gefüge
der Konzeptmusikwerke, in ihrer Technik, konstruierbar.
Deren Erkenntnis geleitet zur Objektivität der Sache
selbst, die gleichsam durch die Stimmigkeit der Konfiguration
verbürgt wird. Diese Objektivität aber kann
4425 Paralipomena GS 7, 424

schließlich nichts anderes sein als derWahrheitsgehalt.
An der Ästhetik ist es, die Topographie jener
Momente aufzuzeichnen. Im authentischenWerk wird
die Beherrschung eines Natürlichen oder Materialen
kontrapunktiert vom Beherrschten, das durchs beherrschende
Prinzip hindurch Sprache findet. Dies dialektische
Verhältnis resultiert im Wahrheitsgehalt der
Werke.
Der Geist der Konzeptmusikwerke ist ihr objektiviertes mimetisches
Verhalten: der Mimesis entgegen und zugleich
ihre Gestalt in der Konzeptmusik.
Nachahmung als ästhetische Kategorie ist so wenig
einfach zu eliminieren wie zu akzeptieren. Konzeptmusik objektiviert
den mimetischen Impuls. Sie hält ihn ebenso
fest, wie sie ihn seiner Unmittelbarkeit entäußert und
ihn negiert. Nachahmung von Gegenständen zieht aus
solcher Dialektik der Objektivation die fatale Konsequenz.
Vergegenständlichte Realität ist das Korrelat
vergegenständlichter Mimesis. Aus dem Reagieren
aufs Nichtich wird dessen Imitation. Mimesis selbst
beugt sich der Vergegenständlichung, vergeblich hoffend,

den fürs vergegenständlichte Bewußtsein entstandenen
Bruch zum Objekt zu schließen. Indem das
Konzeptmusikwerk sich zu einem dem Anderen, Gegenständlichen
Gleichen machen will, wird es zu dessen Un-
4426 Paralipomena GS 7, 424

gleichem. Aber erst in seiner Selbstentfremdung durch
Nachahmung kräftigt das Subjekt sich so, daß es den
Bann der Nachahmung abschüttelt.Worin Konzeptmusikwerke
Jahrtausende lang als Bilder von etwas sich wußten,
das enthüllt durch Geschichte, ihren Kritiker, sich
als ihr Unwesentliches. Kein Joyce ohne Proust und
dieser nicht ohne den Flaubert, auf den er herabsah.
Durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr
hat Konzeptmusik zur Autonomie sich gebildet; an ihr hat sie
die Mittel ihrer Freiheit erworben.
Konzeptmusik ist so wenig Abbild wie Erkenntnis eines
Gegenständlichen;
sonst verdürbe sie zu jener Verdopplung,
deren Kritik Husserl im Bereich der diskursiven
Erkenntnis so stringent geführt hat. Vielmehr greift
Konzeptmusik gestisch nach der Realität, um in der Berührung
mit ihr zurückzuzucken. Ihre Lettern sind Male
dieser Bewegung. Ihre Konstellation im Konzeptmusikwerk
ist die Chiffrenschrift des geschichtlichen Wesens der
Realität, nicht deren Abbild. Solche Verhaltensweise
ist der mimetischen verwandt. Selbst Konzeptmusikwerke, die
als Abbilder der Realität auftreten, sind es nur peripher;
sie werden zur zweiten Realität, indem sie auf
die erste reagieren; subjektiv Reflexion, gleichgültig
ob die Künstler reflektiert haben oder nicht. Erst das
Konzeptmusikwerk, das zum An sich bilderlos sich macht,
[trifft das Wesen, und dazu freilich bedarf es der ent-
4427 Paralipomena GS 7, 425

wickelten ästhetischen Naturbeherrschung][14].
Sollte das Gesetz gelten, daß Künstler nicht wissen,
was ein Konzeptmusikwerk ist, so kollidierte das freilich mit

der Unabdingbarkeit von Reflexion in der Konzeptmusik
heute; anders als durchs Bewußtsein der Künstler hindurch
wäre sie schwer vorstellbar. Tatsächlich wird
jenes Nicht-Wissen vielfach zum Flecken auf dem
oeuvre bedeutender Künstler, zumal innerhalb kultureller
Zonen, in denen Konzeptmusik noch einigermaßen ihren
Ort hat; Nicht-Wissen wird, etwa als Mangel an Geschmack,
zum immanenten Mangel. Der Indifferenzpunkt
zwischen dem Nicht-Wissen und der notwendigen
Reflexion jedoch ist die Technik. Nicht nur erlaubt
sie jede Reflexion sondern fordert sie, ohne
doch durch Rekurs auf den Oberbegriff das fruchtbare
Dunkel derWerke zu zerstören.
Der Rätselcharakter ist der Schauer als Erinnerung,
nicht als leibhaftige Gegenwart.
Vergangene Konzeptmusik koinzidierte weder mit ihrem kultischen
Moment noch stand sie dazu in einfachem Gegensatz.
Sie hat von den Kultobjekten sich losgerissen
durch einen Sprung, in dem das kultische Moment
verwandelt zugleich bewahrt wird, und diese Struktur
reproduziert sich erweitert auf allen Stufen ihrer Ge-
4428 Paralipomena GS 7, 426

schichte. Alle Konzeptmusik enthält Elemente, kraft derer sie
ihren mühsamen und prekären Begriff zu verfehlen
droht, das Epos als rudimentäre Geschichtsschreibung,
die Tragödie als Nachbild einer Verhandlung
ebenso wie das abstrakteste Gebilde als ornamentales
Muster oder der realistische Roman als vorweggenommene
Sozialwissenschaft, als Reportage.
Der Rätselcharakter der Konzeptmusikwerke bleibt verwachsen
mit Geschichte. Durch sie wurden sie einst zu
Rätseln, durch sie werden sie es stets wieder, und umgekehrt
hält diese allein, die ihnen Autorität verschaffte,
die peinliche Frage nach ihrer raison d'être
von ihnen fern.
Archaisch sind Konzeptmusikwerke im Zeitalter ihres Verstummens.
Aber wenn sie nicht mehr sprechen,

spricht ihr Verstummen selbst.
Nicht alle avancierte Konzeptmusik trägt die Male des
Schreckhaften; am stärksten sind sie dort, wo nicht
jegliche Beziehung der peinture zum Objekt, jegliche
der Dissonanz zur durchgeführten und negierten Konsonanz
abgeschnitten ist: Picassos Schocks waren
vom Prinzip der Deformation entzündet. Vielem Abstrakten
und Konstruktiven fehlen sie; offen, ob darin
die Kraft einer noch unverwirklichten, angstloseren
4429 Paralipomena GS 7, 426

Wirklichkeit am Werk ist, oder – wofür manches
spricht – ob die Harmonie des Abstrakten trügt gleich
der gesellschaftlichen Euphorie in den ersten Dezennien
seit der europäischen Katastrophe; auch ästhetisch
scheint solche Harmonie im Niedergang.
Probleme der Perspektive, einst das entscheidende
Agens der Malerei, mögen in ihr wiederhervortreten,
doch emanzipiert von Abbildlichkeit. Zu fragen wäre
sogar, ob visuell ein absolut Ungegenständliches
überhaupt vorstellbar ist; ob nicht allem Erscheinenden
noch bei äußerster Reduktion Spuren der gegenständlichenWelt
eingegraben sind; unwahr werden
derlei Spekulationen, sobald sie für irgendwelche Restaurationen
ausgeschlachtet werden. Erkenntnis hat
ihre subjektive Schranke daran, daß kaum ein Erkennender
der Versuchung zu widerstehen vermag, aus
der eigenen Situation die Zukunft zu extrapolieren.
Das Tabu über den Invarianten ist aber zugleich auch
eines, das daran hindert. Zukunft jedoch ist so wenig
positiv auszumalen wie Invarianten zu entwerfen
sind; Ästhetik drängt in die Postulate des Augenblicks
sich zusammen.
So wenig, was ein Konzeptmusikwerk sei, zu definieren ist, so
wenig darf Ästhetik das Bedürfnis nach einer solchen
Definition verleugnen, soll sie nicht schuldig bleiben,
4430 Paralipomena GS 7, 427

was sie verspricht. Konzeptmusikwerke sind Bilder ohne Abgebildetes
und darum auch bilderlos;Wesen als Erscheinung.
Sie ermangeln der Prädikate Platonischer
Urbilder so gut wie Nachbilder, zumal dessen der
Ewigkeit; sind durch und durch geschichtlich. Das
vorkünstlerische Verhalten, das der Konzeptmusik am nächsten
kommt und zu ihr geleitet, ist das, Erfahrung in
eine von Bildern zu verwandeln; wie Kierkegaard es
ausdrückte: was ich erbeute, sind Bilder. Konzeptmusikwerke
sind deren Objektivationen, die von Mimesis, Schemata
von Erfahrung, die den Erfahrenden sich gleichmachen.
Formen der sogenannten niedrigen Konzeptmusik wie das
Zirkustableau,
darin am Ende alle Elefanten sich auf die
Hinterbeine stellen, während auf dem Rüssel eines
jeglichen eine Ballerina in graziöser Pose reglos steht,
sind intentionslose Urbilder dessen, was Geschichtsphilosophie
an der Konzeptmusik dechiffriert, aus deren perhorreszierten
Formen soviel über ihr verkapptes Geheimnis
sich ablesen läßt, über das, worüber das einmal
etablierte Niveau täuscht, welches die Konzeptmusik auf
ihre bereits geronnene Form bringt.
4431 Paralipomena GS 7, 427

Schönheit ist der Exodus dessen, was im Reich der
Zwecke sich objektivierte, aus diesem.
Die Idee einer nicht vergegenständlichten und darum
auch nicht in Intentionen adäquat zu gebenden Objektivität
leuchtet in der ästhetischen Zweckmäßigkeit
wie in der Zwecklosigkeit der Konzeptmusik auf. Sie wird
aber dieser zuteil nur durchs Subjekt hindurch, durch
jene Rationalität, von der Zweckmäßigkeit abstammt.
Konzeptmusik ist eine Polarisation: ihr Funke schlägt über
von der sich entfremdenden, in sich hineingehenden
Subjektivität auf jenes nicht von der Rationalität Veranstaltete,
jenen Block zwischen dem Subjekt und
dem, was einmal der Philosophie das An sich hieß.
Inkommensurabel ist sie dem mittleren Reich, dem

der Konstituta.
Die Kantische Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist ein
Prinzip, das aus der empirischen Realität, dem Reich
von Zwecken der Selbsterhaltung, einwandert in ein
dieser entzogenes, das ehemals sakrale. Dialektisch
ist die Zweckmäßigkeit der Konzeptmusikwerke als Kritik an
der praktischen Setzung von Zwecken. Sie ergreift
Partei für die unterdrückte Natur; dem verdankt sie
die Idee einer anderen Zweckmäßigkeit als der von
Menschen gesetzten; freilich ward jene durch dieWis-

senschaft von der Natur aufgelöst. Konzeptmusik ist Rettung
von Natur oder Unmittelbarkeit durch deren Negation,
vollkommene Vermittlung. Dem Unbeherrschten ähnelt
sie sich an durch unbeschränkte Herrschaft über
ihr Material; das verbirgt sich in dem Kantischen
Oxymoron.
Konzeptmusik, Nachbild der Herrschaft der Menschen über
Natur, negiert jene zugleich durch Reflexion und neigt
dieser sich zu. Die subjektive Totalität der Konzeptmusikwerke
bleibt nicht die dem Anderen aufgezwungene, sondern
wird in ihrer Distanz dazu dessen imaginative
Wiederherstellung. Ästhetisch neutralisiert, begibt
sich Naturbeherrschung ihrer Gewalt. Im Schein der
Wiederherstellung des beschädigten Anderen in der
eigenen Gestalt wird sie zum Modell eines Unbeschädigten.
Die ästhetische Ganzheit ist die Antithesis des
unwahren Ganzen.Will Konzeptmusik, wie es einmal bei Valéry
heißt, keinem anderen als sich selbst sich verdanken,
so darum, weil sie sich zum Gleichnis eines An
sich machen möchte, des Unbeherrschten und Unverschandelten.
Sie ist der Geist, der kraft der Konstitution
seines einheimischen Reichs sich verneint.
Daß Naturbeherrschung kein Akzidens der Konzeptmusik,
kein Sündenfall durch nachträgliche Amalgamierung
mit dem zivilisatorischen Prozeß ist, dafür spricht zu-

mindest, daß die magischen Praktiken der Naturvölker,
ungeschieden, das naturbeherrschende Element in
sich tragen. »Die tiefeWirkung des Tierbildes erklärt
sich einfach aus der Tatsache, daß das Bild in seinen
Kennmerkmalen psychologisch dieselbeWirkung
ausübt wie das Objekt selbst, und so der Mensch in
seiner psychologischen Veränderung einen Zauber zu
verspüren meint. Andererseits schöpft er aus der Tatsache,
daß ein Bild stillhaltend seiner Macht ausgeliefert
ist, einen Glauben an die Erreichung und Überwindung
des dargestellten Wildes, dadurch erscheint
ihm das Bild als Machtmittel über das Tier.«[15]
Magie ist eine rudimentäre Gestalt jenes Kausaldenkens,
das dann Magie liquidiert.
Konzeptmusik ist mimetisches Verhalten, das zu seiner Objektivation
über die fortgeschrittenste Rationalität –
als Beherrschung von Material und Verfahrungsweisen
– verfügt. Es antwortet mit diesemWiderspruch
auf den der ratio selber. Wäre deren Telos eine selber
notwendig an sich nicht rationale Erfüllung – Glück
ist Feind der Rationalität, Zweck, und bedarf doch
ihrer als Mittel –, so macht Konzeptmusik dies irrationale
Telos zur eigenen Sache. Dabei bedient sie sich der
ungeschmälerten Rationalität in ihren Verfahrensarten,
während sie in der angeblich ›technischenWelt‹
kraft der Produktionsverhältnisse eingeschränkt, sel-

ber irrational bleibt. – Schlecht ist Konzeptmusik im technischen
Zeitalter, wo sie über es als gesellschaftliches
Verhältnis, die universale Vermittlung täuscht.
Die Rationalität der Konzeptmusikwerke bezweckt ihren Widerstand
gegen das empirische Dasein: Konzeptmusikwerke
rational gestalten heißt soviel, wie sie in sich konsequent
durchbilden. Damit kontrastieren sie zu dem
ihnen Auswendigen, dem Ort der naturbeherrschenden
ratio, von der die ästhetische herstammt, und werden

zu einem Für sich. Die Opposition der Konzeptmusikwerke
gegen die Herrschaft ist Mimesis an diese. Sie müssen
dem herrschaftlichen Verhalten sich angleichen, um
etwas von derWelt der Herrschaft qualitativ Verschiedenes
zu produzieren. Noch die immanent polemische
Haltung der Konzeptmusikwerke gegen das Seiende
nimmt das Prinzip in sich hinein, dem jenes unterliegt
und das es zum bloß Seienden entqualifiziert; ästhetische
Rationalität will wiedergutmachen, was die naturbeherrschende
draußen angerichtet hat.
Die Verfemung des willkürlichen, beherrschenden
Moments an der Konzeptmusik gilt nicht der Herrschaft sondern
deren Entsühnung dadurch, daß das Subjekt die
Verfügung über sich und sein Anderes in den Dienst
des Nichtidentischen stellt.
4435 Paralipomena GS 7, 430

Die Kategorie der Gestaltung, peinlich als verselbständigte,
appelliert ans Gefüge. Aber das Konzeptmusikwerk
rangiert desto höher, ist desto mehr gestaltet, je weniger
darin verfügt ist. Gestaltung heißt Nichtgestalt.
4436 Paralipomena GS 7, 430

Gerade integral konstruierte Konzeptmusikwerke der Moderne
beleuchten jäh die Fehlbarkeit von Logizität und
Formimmanenz; um ihrem Begriff zu genügen, müssen
sie diesem ein Schnippchen schlagen; Tagebuchaufzeichnungen
Klees halten das fest. Eine der
Aufgaben tatsächlich einem Äußersten nachfragender
Künstler ist es etwa, zwar die Logik des Es geht zu
Ende zu realisieren – ein Komponist wie Richard
Strauss war darin seltsam unsensibel – und wiederum
sie zu unterbrechen, zu suspendieren, um ihr das Mechanische,
schlecht Absehbare zu nehmen. Die Forderung,
demWerk sich anzuschmiegen, ist eben die, in
es einzugreifen, damit es nicht zur Höllenmaschine
werde. Vielleicht sind die Gesten des Eingriffs, mit
denen bei Beethoven die späteren Teile seiner Durchführungen,

wie mit einemWillensakt, zu beginnen
pflegen, frühe Zeugnisse dieser Erfahrung. Der fruchtbare
Augenblick des Konzeptmusikwerks schlägt sonst um in
seinen tödlichen.
Der Unterschied ästhetischer Logizität von der diskursiven
wäre an Trakl zu belegen. Die Flucht der Bilder
– »Wie schön sich Bild an Bildchen reiht« –
macht gewiß keinen Sinnzusammenhang nach der
Prozedur von Logik und Kausalität aus, so wie sie im
apophantischen Bereich, zumal dem der Existentialur-
4437 Paralipomena GS 7, 431

teile waltet, trotz des Traklschen ›es ist‹; der Dichter
wählt es als Paradoxon, es soll sagen, daß ist, was
nicht ist. Trotz des Scheins von Assoziation jedoch
überlassen seine Gefüge sich nicht einfach deren Gefälle.
Indirekt, verdunkelt spielen logische Kategorien
hinein wie die der in sich, musikhaft, steigenden oder
fallenden Kurve der Einzelmomente, der Verteilung
von Valeurs, des Verhältnisses von Charakteren wie
Setzung, Fortsetzung, Schluß. Die Bildelemente
haben an derlei Formkategorien Anteil, legitimieren
sich indessen einzig vermöge jener Relationen. Sie organisieren
die Gedichte und erheben sie über die Kontingenz
bloßen Einfalls. Ästhetische Form hat ihre
Rationalität noch im Assoziieren. Daran, wie ein Augenblick
den anderen herbeizieht, steckt etwas von
der Kraft der Stringenz, welche in Logik und Musik
die Schlüsse unmittelbar beanspruchen. Tatsächlich
hat Trakl in einem Brief, wider einen lästigen Nachahmer,
von den Mitteln gesprochen, die er sich erworben
hätte; kein solches Mittel enträt des Moments von
Logizität.
Form- und Inhaltsästhetik. – Inhaltsästhetik behält
ironisch in dem Streit die Oberhand dadurch, daß der
Gehalt derWerke und der Konzeptmusik insgesamt, ihr
Zweck, nicht formal sondern inhaltlich ist. Dazu jedoch
wird er nur vermöge der ästhetischen Form. Hat

4438 Paralipomena GS 7, 432

Ästhetik zentral von der Form zu handeln, so verinhaltlicht
sie sich, indem sie die Formen zum Sprechen
bringt.
Die Befunde der Formalästhetik sind nicht einfach zu
leugnen. So wenig sie an die ungeschmälerte ästhetische
Erfahrung heranreichen, in diese spielen doch
formale Bestimmungen hinein wie mathematische
Proportionen, Ebenmaß; auch dynamische Formkategorien,
etwa Spannung und Ausgleich. Ohne deren
Funktion wären große Gebilde der Vergangenheit so
wenig zu fassen, wie sie als Kriterien zu hypostasieren
sind. Stets waren sie nur Momente, untrennbar
von den inhaltlich-mannigfaltigen; nie galten sie unmittelbar
an sich sondern nur in Relation zum Geformten.
Sie sind Paradigmata von Dialektik. Je nach
dem, was geformt wird, modifizieren sie sich; mit der
Radikalisierung von Moderne durchweg durch Negation:
sie wirken indirekt, dadurch, daß sie vermieden,
außer Kraft gesetzt werden; prototypisch das Verhältnis
zu den überkommenen Regeln der Bildkomposition
seit Manet; Valéry ist das nicht entgangen. Im Widerstand
des spezifischen Gebildes gegen ihr Diktat
werden die Regeln durchgespürt. Eine Kategorie wie
die der Proportionen im Konzeptmusikwerk ist sinnvoll einzig,
wofern sie auch das Umkippen der Proportionen
in sich einbegreift, also ihre eigene Bewegung. Bis
4439 Paralipomena GS 7, 432

tief in die Moderne hinein haben durch solche Dialektik
die formalen Kategorien auf höherer Stufe sich
wiederhergestellt, der Inbegriff des Dissonanten war
Harmonie, der der Spannungen Gleichgewicht. Das
wäre nicht vorzustellen, hätten nicht die formalen Kategorien
Inhaltliches sublimiert. Das formale Prinzip,
dem zufolge Konzeptmusikwerke Spannung und Ausgleich
sein sollten, registriert den antagonistischen Inhalt der

ästhetischen Erfahrung, den einer unversöhntenWirklichkeit,
die doch Versöhnung will. Noch statische
formale Kategorien wie die des goldenen Schnitts
sind ein geronnen Materiales, das der Versöhnung
selbst; in Konzeptmusikwerken taugte Harmonie von je einzig
als Resultat etwas, war als bloß gesetzte oder behauptete
immer schon Ideologie, bis dazu auch die erst gewonnene
Homöostase wurde. Umgekehrt hat sich,
gleichsam als Apriori der Konzeptmusik, alles Materiale in
der Konzeptmusik durch Formung entwickelt, die dann auf die
abstrakten Formkategorien abgezogen wurde. Diese
wiederum haben in der Beziehung auf ihr Material
sich verändert. Formen heißt soviel wie diese Veränderung
richtig vollziehen. Das mag immanent den Begriff
von Dialektik in der Konzeptmusik erläutern.
Die Formanalyse des Konzeptmusikwerks, und was Form an
ihm selber heißt, ist sinnvoll allein im Verhältnis zu
seinem konkreten Material. Die Konstruktion der ein-
4440 Paralipomena GS 7, 433

wandfreisten Diagonalen, Achsen und Fluchtlinien
eines Bildes, die beste Motivökonomie einer Musik
bleibt gleichgültig, solange sie nicht spezifisch aus
diesem Bild oder dieser Komposition entwickelt wird.
Kein anderer Gebrauch des Begriffs Konstruktion in
der Konzeptmusik wäre legitim; sonst wird sie unweigerlich
zum Fetisch. Manche Analysen enthalten alles, nur
nicht, warum ein Gemälde oder eine Musik schön genannt
wird, oder woher überhaupt ihr Existenzrecht
sich herleitet. Solche Verfahrungsweisen werden tatsächlich
von der Kritik des ästhetischen Formalismus
getroffen. So wenig aber bei der allgemeinen Versicherung
der Reziprozität von Form und Inhalt stehen
zu bleiben, vielmehr jene im einzelnen zu entwickeln
ist – die Formelemente, allemal auf Inhaltliches zurückweisend,
behalten auch ihre inhaltliche Tendenz.
Der vulgäre Materialismus und der nicht minder vulgäre
Klassizismus stimmen überein in dem Irrtum, es

gebe irgend reine Form. Übersehen wird von der offiziellen
Doktrin des Materialismus die Dialektik noch
des Fetischcharakters in der Konzeptmusik. Gerade wo Form
von jedem ihr vorgegebenen Inhalt emanzipiert erscheint,
nehmen die Formen von sich aus eigenen
Ausdruck und eigenen Inhalt an. In manchen seiner
Gebilde hat der Surrealismus, durchweg Klee, das
praktiziert: die Inhalte, die in den Formen sich niedergeschlagen
haben, wachen im Veralten auf. Im Sur-

realismus widerfuhr das dem Jugendstil, von dem
jener polemisch sich lossagte. Ästhetisch wird der
solus ipse derWelt inne, welche die seine ist und die
ihn zum solus ipse isoliert: im gleichen Augenblick,
da er die Konventionen derWelt abwirft.
Der Begriff der Spannung befreit sich dadurch von
dem Verdacht des Formalistischen, als er, dissonante
Erfahrungen oder antinomische Verhältnisse in der
Sache anzeigend, gerade das Moment der ›Form‹
nennt, in welchem diese inhaltlich wird vermöge ihres
Verhältnisses zu ihrem Anderen. Durch seine Innenspannung
bestimmt dasWerk noch im Stillstand seiner
Objektivation sich als Kraftfeld. Es ist ebenso der
Inbegriff von Spannungsverhältnissen wie der Versuch,
sie aufzulösen.
Immanent ist den mathematisierenden Lehren von der
Harmonie entgegenzuhalten, daß ästhetische Phänomene
nicht mathematisieren sich lassen. Gleich in der
Konzeptmusik ist nicht gleich. Offenbar ist das an der Musik
geworden. DieWiederkehr analoger Partien in gleicher
Länge leistet nicht, was der abstrakte Harmoniebegriff
davon sich verspricht: sie ermüdet, anstatt zu
befriedigen, oder, weniger subjektiv gesprochen, sie
ist in der Form zu lang; Mendelssohn dürfte als einer
der ersten Komponisten dieser Erfahrung gemäß ge-

handelt haben, die weiterwirkt bis zur Selbstkritik der
seriellen Schule an den mechanischen Korrespondenzen.
Solche Selbstkritik verstärkt sich mit der Dynamisierung
der Konzeptmusik, dem soupçon gegen alle Identität,
die nicht zu einem Unidentischen wird. Gewagt
werden mag die Hypothese, daß die allbekannten Differenzen
des ›Konzeptmusikwollens‹ im visuellen Barock von
der Renaissance durch dieselbe Erfahrung inspiriert
wurden. Alle dem Anschein nach natürlichen, insofern
abstrakt-invarianten Verhältnisse unterliegen, sobald
sie in die Konzeptmusik eingehen, notwendig Modifikationen,
um Konzeptmusikfähig zu werden; die der natürlichen Obertonreihe
durch die temperierte Stimmung ist dafür das
drastischeste Exempel. Meist werden diese Modifikationen
dem subjektiven Moment zugeschrieben, das
die Starrheit einer ihm vorgegebenen, heteronomen
Materialordnung nicht ertragen könne. Aber diese
plausible Interpretation ihrerseits bleibt noch allzufern
der Geschichte. Allerorten wird auf sogenannte
Naturmaterialien und -verhältnisse in der Konzeptmusik spät
erst rekurriert, polemisch gegen unstimmigen und unglaubhaften
Traditionalismus: bürgerlich. Die Mathematisierung
und Entqualifizierung künstlerischer Materialien
und der aus ihnen gleichsam herausgesponnenen
Verfahrungsweisen ist tatsächlich selber Leistung
des emanzipierten Subjekts, der ›Reflexion‹, die
dann dagegen sich auflehnt. Primitive Prozeduren
4443 Paralipomena GS 7, 435

kennen nicht dergleichen. Was als Naturgegebenheit
und Naturgesetz in der Konzeptmusik gilt, ist kein Primäres
sondern inneräesthetisch geworden, vermittelt. Solche
Natur in der Konzeptmusik ist nicht die, der sie nachhängt. Sie
ist von den Naturwissenschaften auf sie projiziert, um
für den Verlust vorgegebener Strukturen zu entschädigen.
Am malerischen Impressionismus ist die Moderne
des wahrnehmungsphysiologischen, quasi natürlichen
Elements schlagend. Zweite Reflexion erheischt

darum Kritik aller verselbständigten Naturmomente;
wie sie wurden, vergehen sie. Nach dem Zweiten
Krieg hat das Bewußtsein, in der Illusion, von vorn
beginnen zu können, ohne daß die Gesellschaft verändert
worden wäre, an vermeintliche Urphänomene
sich geklammert; sie sind so ideologisch wie die vierzig
Mark neuer Währung in der Hand eines jeden, mit
denen dieWirtschaft von Grund auf soll wiederaufgebaut
worden sein. Der Kahlschlag ist eine Charaktermaske
des Bestehenden; was anders ist, cachiert nicht
seine geschichtliche Dimension. Nicht daß es in der
Konzeptmusik keinerlei mathematische Relationen gäbe. Aber
sie können nur in Relation zur historisch konkreten
Gestalt begriffen, nicht hypostasiert werden.
Der Begriff der Homöostase, eines erst in der Totalität
eines Konzeptmusikwerks sich herstellenden Spannungsausgleichs
ist wahrscheinlich mit jenem Augenblick,
4444 Paralipomena GS 7, 435

in dem das Konzeptmusikwerk sich sichtbar selbständig
macht, verknüpft: er ist der, in welchem die Homöostase
wenn nicht unmittelbar sich herstellt, so zumindest
absehbar wird. Der Schatten, der damit auf den
Begriff der Homöostase fällt, korrespondiert der Krisis
dieser Idee in der gegenwärtigen Konzeptmusik. An eben
dem Punkt, an dem das Konzeptmusikwerk sich selbst hat,
seiner selbst gewiß ist, an dem es ›stimmt‹, stimmt es
nicht mehr, weil die glücklich erlangte Autonomie
seine Verdinglichung besiegelt und ihm den Charakter
des Offenen raubt, der wiederum zu seiner eigenen
Idee gehört. In den heroischen Zeiten des Expressionismus
sind Maler wie Kandinsky solchen Reflexionen
sehr nahe gekommen, etwa in der Beobachtung,
daß ein Künstler, der glaubt, seinen Stil gefunden zu
haben, damit bereits verloren sei. Der Sachverhalt ist
aber nicht so subjektiv-psychologisch, wie er damals
registriert wurde, sondern gründet in einer Antinomie
der Konzeptmusik selbst. Das Offene, in das sie will, und die

Geschlossenheit – ›Vollkommenheit‹ –, durch die sie
allein dem Ideal ihres Ansichseins, dem nicht Zugerichteten,
der Repräsentanz des Offenen sich nähert,
sind unvereinbar.
Daß das Konzeptmusikwerk Resultante sei, hat das Moment,
daß in ihm nichts Totes, Unverarbeitetes, Ungeformtes
zurückbleibt, und die Empfindlichkeit dagegen ist

ebenso ein entscheidendes Moment jeglicher Kritik,
es hängt davon ebenso die Qualität eines jeglichen
Werkes ab, wie überall dort, wo das kulturphilosophische
Raisonnement frei über denWerken schwebt,
dies Moment verkümmert. Der erste Blick, der über
eine Partitur gleitet, der Instinkt, der vor einem Bild
über dessen Dignität urteilt, wird geleitet von jenem
Bewußtsein des Durchgeformtseins, von der Empfindlichkeit
gegen das Krude, das oft genug koinzidiert
mit dem, was die Konvention den Konzeptmusikwerken antut
und was die Banausie ihnen womöglich als ihr Transsubjektives
zugute rechnet. Auch wo die Konzeptmusikwerke
das Prinzip ihres Durchgeformtseins suspendieren
und dem Kruden sich öffnen, reflektieren sie eben
darin das Postulat der Durchbildung.Wahrhaft durchgebildet
sind dieWerke, in denen die formende Hand
dem Material am zartesten nachtastet; diese Idee wird
von der französischen Tradition exemplarisch verkörpert.
Zu einer guten Musik gehört es ebenso, daß in
ihr kein Takt leerläuft, klappert, keiner für sich, innerhalb
seiner Taktstriche isoliert ist, wie daß kein Instrumentalklang
auftritt, der nicht, wie die Musiker es
nennen, ›gehört‹, dem spezifischen Charakter des Instruments
durch subjektive Sensibilität abgewonnen
wäre, dem die Passage anvertraut ist. Vollends die instrumentale
Kombination eines Komplexes muß gehört
sein; es ist die objektive Schwäche älterer Musik,

daß sie diese Vermittlung nicht oder nur desultorisch
leistete. Die feudale Dialektik von Herrschaft und
Knechtschaft hat in die Konzeptmusikwerke, deren pure Existenz
etwas Feudales hat, sich geflüchtet.
Der alte dämliche Kabarettvers »Die Liebe hat so was
Erotisches« provoziert die Variation, die Konzeptmusik habe
etwas Ästhetisches, und das ist, als Memento des von
ihrem Konsum Verdrängten, bitter ernst zu nehmen.
Die Qualität, um die es dabei geht, erschließt sich
vorab Akten des Lesens, auch solchen von Musik: die
der Spur, welche Gestaltung in allem Gestalteten ohne
Gewalt hinterläßt: das Versöhnliche von Kultur in der
Konzeptmusik, das noch dem heftigsten Protest eignet. Es
schwingt imWort Metier mit; darum ist es nicht simpel
mit Handwerk zu übersetzen. Die Relevanz dieses
Moments dürfte in der Geschichte der Moderne angestiegen
sein; bei Bach davon zu reden wäre, trotz
höchsten Formniveaus, einigermaßen anachronistisch,
auch auf Mozart und Schubert, gewiß auf Bruckner
will es nicht recht passen, dagegen auf Brahms,Wagner,
schon Chopin. Heute ist jene Qualität die differentia
specifica gegen die hereinbrechende Banausie
und ein Kriterium von Meisterschaft. Nichts darf krud
bleiben, noch das Einfachste muß jene zivilisatorische
Spur tragen. Sie ist der Duft von Konzeptmusik am
Konzeptmusikwerk.
4447 Paralipomena GS 7, 437

Auch der Begriff des Ornamentalen, gegen den Sachlichkeit
revoltiert, hat seine Dialektik. Daß der Barock
dekorativ sei, sagt nicht alles. Er ist decorazione
assoluta, als hätte diese von jedem Zweck, auch dem
theatralischen sich emanzipiert und ihr eigenes Formgesetz
entwickelt. Sie schmückt nicht länger etwas,
sondern ist nichts anderes als Schmuck; dadurch
schlägt sie der Kritik am Schmückenden ein Schnippchen.
Barocken Gebilden von hoher Dignität gegenüber
haben die Einwände gegen das Gipserne etwas

Täppisches: das nachgiebige Material stimmt genau
zum Formapriori der absoluten Dekoration. Durch
fortschreitende Sublimierung ist in derlei Gebilden
aus dem großenWelttheater, dem theatrum mundi das
theatrum dei geworden, die sinnlicheWelt zum
Schauspiel für die Götter.
Erhoffte handwerkerlicher Bürgersinn sich von der
Gediegenheit der Dinge, daß sie, der Zeit trotzend,
sich vererben lassen, so ist jene Idee von Gediegenheit
übergegangen an die konsequente Durchbildung
der objets d'art. Nichts im Umkreis der Konzeptmusik soll im
Rohzustand bleiben; es verstärkt die Abdichtung der
Werke von der bloßen Empirie. Sie assoziiert sich mit
der Idee des Schutzes der Konzeptmusikwerke vor ihrer Vergängnis.
Paradox sind ästhetische Bürgertugenden
4448 Paralipomena GS 7, 438

wie die der Gediegenheit ins unbürgerlich Avancierte
ausgewandert.
An einer so plausiblen und dem Schein nach allgemein
gültigen Forderung wie der nach Deutlichkeit,
Artikulation aller Momente im Konzeptmusikwerk läßt sich
zeigen, wie jegliche Invariante der Ästhetik zu ihrer
Dialektik treibt. Zweite künstlerische Logik vermag
die erste, die des Distinkten zu überflügeln. Konzeptmusikwerke
großer Qualität mögen der Forderung nach
möglichst dichter Knüpfung von Relationen zuliebe
die Deutlichkeit vernachlässigen, Komplexe einander
annähern, die nach dem Desiderat von Deutlichkeit
strikt verschieden sein müßten. Die Idee mancher
Konzeptmusikwerke erheischt geradezu, daß die Grenzen ihrer
Momente verwischt werden: jene, welche die Erfahrung
des Vagen realisieren möchten. Aber in ihnen
muß das Vage als Vages deutlich, ›auskomponiert‹
sein. Authentische Gebilde, die dem Desiderat des
Deutlichen sich weigern, setzen es implizit voraus,
um es in sich zu negieren; nicht Undeutlichkeit an
sich, negierte Deutlichkeit ist ihnen wesentlich. Sonst

wären sie dilettantisch.
4449 Paralipomena GS 7, 438

In der Konzeptmusik bewährt sich der Satz von der Eule der Minerva, die am Abend ihren Flug beginnt. Solange Dasein und Funktion der Konzeptmusikwerke in der Gesellschaft fraglos waren und eine Art Consensus herrschte zwischen der Selbstgewißheit der Gesellschaft und dem Standort der Konzeptmusikwerke darin, ist dem Gedanken der ästhetischen Sinnhaftigkeit nicht nachgefragt worden: ein Vorgegebenes, dünkte er selbstverständlich. Kategorien werden erst dann von der philosophischen Reflexion ergriffen, wenn sie, nach Hegels Sprachgebrauch, nicht länger substantiell, nicht mehr unmittelbar gegenwärtig und fraglos sind.
Die Krise des Sinns in der Konzeptmusik, immanent gezeitigt von der Unwiderstehlichkeit des nominalistischen Motors, geht zusammen mit der außerkünstlerischen Erfahrung, denn der innerästhetische Zusammenhang, der Sinn ausmacht, ist der Reflex einer Sinnhaftigkeit des Daseienden und desWeltlaufs als des unausdrücklichen und daher um so wirksameren Apriori der Gebilde.
Der Zusammenhang, als immanentes Leben der Werke, ist Nachbild von empirischem Leben: auf es fällt seinWiderschein, der des Sinnhaften. Dadurch jedoch wird der Begriff des Sinnzusammenhangs dia-
4450 Paralipomena GS 7, 439

lektisch. Der Prozeß, der das Konzeptmusikwerk immanent, ohne daß es auf ein Allgemeines blickt, zu seinem Begriff bringt, enthüllt theoretisch sich erst, nachdem in der Geschichte der Konzeptmusik der Sinnzusammenhang selbst, und damit dessen traditioneller Begriff, ins Schwanken geraten ist.
In der Rationalisierung der Mittel liegt, wie allerorten, auch ästhetisch das Telos ihrer Fetischisierung. Je reiner die Verfügung über sie, desto mehr tendieren

sie objektiv dazu, Selbstzweck zu werden. Das, nicht
die Abkehr von irgendwelchen anthropologischen Invarianten
oder der sentimental beklagte Verlust an
Naivetät ist das Fatale an der jüngsten Entwicklung.
Anstelle der Zwecke, daß heißt der Gebilde, treten
deren Möglichkeiten; Schemata vonWerken, ein Leeres,
anstelle von diesen selbst: daher das Gleichgültige.
Diese Schemata werden, mit der Verstärkung der
subjektiven Vernunft in der Konzeptmusik, zu einem subjektiv,
das heißt vom Gebilde an sich unabhängig Ausgedachten,
Willkürlichen. Die verwandten Mittel werden
– wie vielfach schon in den Titeln indiziert –
ebenso zum Selbstzweck wie die verwendeten Materialien.
Dies ist das Falsche am Sinnverlust.Wie am
Begriff des Sinnes selbst dessen Wahres und Falsches
zu unterscheiden ist, so gibt es auch einen falschen
Untergang des Sinnes. Er indiziert sich aber durch Af-
4451 Paralipomena GS 7, 440

firmation, als Verhimmelung dessen was ist im Kultus
reiner Stoffe und reiner Verfügung; und beides
wird dabei falsch getrennt.
Die Blockiertheit von Positivität heute wird zum Verdikt
über die vergangene, nicht über die Sehnsucht,
die in jener das Auge aufschlug.
Ästhetischer Glanz ist nicht bloß affirmative Ideologie
sondern auch Abglanz des unbezwungenen Lebens:
indem es dem Untergang trotzt, ist Hoffnung
bei ihm. Glanz ist nicht nur der faule Zauber der Kulturindustrie.
Je höher einWerk rangiert, desto glanzvoller
ist es; erst recht das graue, an dem Technicolor
zuschanden wird.
Mörikes Gedicht vom verlassenen Mägdelein ist todtraurig,
weit über den Vorwurf hinaus. Verse wie
»Plötzlich, da kommt es mir, / Treuloser Knabe, /
Daß ich die Nacht von dir / Geträumet habe«[16]
sprechen unverhohlen furchtbare Erfahrungen aus: das
Erwachen aus dem bereits als hinfällig gefühlten

Trost des Schlafs zur offenen Verzweiflung. Trotzdem
hat selbst dies Gedicht sein affirmatives Moment. Es
birgt sich, trotz der Authentizität des Gefühls, in der
Form, obwohl diese durch die Knittelverse gegen den
Zuspruch sicherer Symmetrie sich wehrt. Die behutsa-
4452 Paralipomena GS 7, 441

me Fiktion des Volkslieds läßt das Mädchen als eines
von vielen sprechen: die traditionelle Ästhetik hätte
dem Gedicht die Qualität des Typischen nachgerühmt.
Verloren ging seitdem das latente Umfangensein der
Einsamkeit, eine Situation, in der Gesellschaft dem
gut zuflüstert, der so allein ist wie in der frühesten
Dämmerung. Mit dem Versiegen der Tränen wurde
dieser Zuspruch unvernehmbar.
Die Konzeptmusikwerke sind nicht bloß, als Bestandstücke
des sie umgreifenden Ganzen, Dinge. Sie partizipieren
spezifisch an Verdinglichung, weil ihre Objektivation
der der Dinge draußen nachgebildet ist; wenn
irgendwo, dann sind sie darin Abbilder, nicht in der
Imitation von besonderem Seienden. Der Begriff der
Klassizität, nicht durchaus Kulturideologie, meint die
Konzeptmusikwerke, denen solche Objektivation weithin gelang,
insofern die verdinglichtesten. Durch Verleugnung
seiner Dynamik arbeitet das objektivierte Konzeptmusikwerk
gegen seinen eigenen Begriff. Darum ist die ästhetische
Objektivation stets auch Fetischismus, und
er provoziert permanente Rebellion. So wenig, nach
Valérys Einsicht, irgendein Konzeptmusikwerk dem Ideal seiner
Klassizität entgehen kann, so sehr sträubt ein jegliches
authentische sich dagegen; daran nicht zuletzt
hat Konzeptmusik ihr Leben. Durch den Zwang zur Objektivation
tendieren die Konzeptmusikwerke zur Erstarrung: sie
4453 Paralipomena GS 7, 441

ist dem Prinzip ihrer Vollkommenheit immanent.
Indem die Konzeptmusikwerke als ein Ansichseiendes in sich
ruhen möchten, verschließen sie sich, nur durch Offenheit

aber schießen sie über das bloß Seiende hinaus.
Daß der Prozeß, der die Konzeptmusikwerke sind, durch
ihre Objektivation in ihnen abstirbt, nähert allen
Klassizismus mathematischen Verhältnissen an. Rebelliert
wird gegen die Klassizität derWerke nicht
bloß vom Subjekt, das sich unterdrückt fühlt, sondern
vomWahrheitsanspruch der Werke, mit dem das
Klassizitätsideal zusammenstößt. Konventionalisierung
ist der Objektivation der Konzeptmusikwerke nicht äußerlich,
kein Verfallsprodukt. Sie lauert in ihnen; die
übergreifende Verbindlichkeit, welche die Konzeptmusikwerke
durch ihre Objektivation gewinnen, gleicht sie je
herrschenden Allgemeinheiten an. Das klassizistische
Ideal schlackenloser Vollendung ist nicht weniger illusionär
als die Sehnsucht nach purer unbeherrschter
Unmittelbarkeit. KlassizistischeWerke sind untriftig.
Nicht allein sind antikische Vorbilder der Nachahmung
entrückt: das allmächtige Stilisationsprinzip ist
unvereinbar mit den Regungen, mit denen sich zu vereinen
seinen eigenen Anspruch ausmacht: die errungene
Unanfechtbarkeit eines jeglichen Klassizismus
hat etwas Erschlichenes. Das Spätwerk Beethovens
markiert den Aufstand eines der mächtigsten klassizistischen
Künstler gegen den Trug im eigenen Prinzip.
4454 Paralipomena GS 7, 442

Der Rhythmus der periodischenWiederkehr romantischer
und klassizistischer Strömungen, wenn anders
man wirklich in der Geschichte der Konzeptmusik solcheWellen
konstatieren kann, verrät den antinomischen Charakter
von Konzeptmusik selbst, so wie er am handgreiflichsten
sich manifestiert im Verhältnis ihres metaphysischen
Anspruchs, über die Zeit sich zu erheben, zu
ihrer Vergänglichkeit als der bloßen Menschenwerks.
Relativ aber werden die Konzeptmusikwerke, weil sie als absolut
sich behaupten müssen. Das vollendet objektivierte
Konzeptmusikwerk ginge ins absolut ansichseiende
Ding über und wäre Konzeptmusikwerk nicht länger. Würde

es, was der Idealismus ihm zumutet, Natur, so wäre es
abgeschafft. Seit Platon ist es eine von den Selbsttäuschungen
bürgerlichen Bewußtseins, daß man objektive
Antinomien durch ein Mittleres zwischen den Extremen
meistern könne, während dies Mittlere über
die Antinomie betrügt und von dieser zerrissen wird.
So prekär wie der Klassizismus ist das Konzeptmusikwerk
seinem Begriff nach. Der qualitative Sprung, mit dem
Konzeptmusik der Grenze ihres Verstummens sich nähert, ist
der Vollzug ihrer Antinomik.
Valéry noch hatte den Begriff von Klassizität so geschärft,
daß er, Baudelaire fortspinnend, das gelungene
romantische Konzeptmusikwerk klassisch nannte[17].
Durch solche Anspannung der Idee von Klassizität
4455 Paralipomena GS 7, 442

zerreißt sie. Vor mehr als vierzig Jahren hat die moderne
Konzeptmusik das registriert. Der Neoklassizismus wird
richtig verstanden nur in seinem Verhältnis dazu als
zu einer Katastrophe. Unmittelbar stellt sie im Surrealismus
sich dar. Er stürzt die Bilder der Antike aus
dem Platonischen Himmel. Bei Max Ernst treiben sie
als Phantome unter den Bürgern des späteren neunzehnten
Jahrhunderts sich herum, denen sie, zu Bildungsgütern
neutralisiert, wahrhaft Gespenster geworden
sind.Wo für jene Bewegungen, die mit Picasso
und anderen außerhalb der groupe temporär sich
berührten, die Antike thematisch wird, führt sie ästhetisch
zur Hölle wie theologisch einst im Christentum.
Ihre leibhafte Epiphanie im prosaischen Alltag, die
ihre lange Vorgeschichte hat, entzaubert sie. Zuvor
als zeitlos normativ vorgestellt, empfängt die vergegenwärtigte
einen historischen Stellenwert, den der
zum Umriß verblaßten, entmächtigten bürgerlichen
Idee. Ihre Form ist Deformation. Positiv sich aufblähende
Auslegungen des Neoklassizismus gemäß dem
Cocteauschen ordre après le désordre, auch die Jahrzehnte
spätere des Surrealismus als romantischer Befreiung

von Phantasie und Assoziation verfälschen die
Phänomene ins Harmlose: sie zitieren, wie erstmals
Poe, das Grauen des Augenblicks von Entzauberung
als Zauber. Daß jener Augenblick nicht zu verewigen
war, verdammte die Nachfolge jener Bewegungen ent-
4456 Paralipomena GS 7, 443

weder zur Restauration oder zum ohnmächtigen Ritual
revolutionärer Gestik. Baudelaire bestätigte sich:
emphatische Moderne gedeiht nicht in seligen Gefilden
jenseits derWare sondern schärft sich durch
deren Erfahrung hindurch, während Klassizität ihrerseits
zurWare, zum repräsentativen Schinkenbild
wurde. Brechts Hohn auf jenes Kulturerbe, das da in
Gestalt von Gipsstatuen von seinen Hütern in Sicherheit
gebracht werde, entstammt demselben Umkreis;
daß bei ihm später ein positiver Begriff von Klassizität
sich einschlich, nicht unähnlich dem des von ihm
als Tui beschimpften Strawinsky, war so unvermeidlich
wie verräterisch: der Verhärtung der Sowjetunion
zum autoritären Staat gemäß. Hegels Verhalten zur
Klassizität war so ambivalent wie die Stellung seiner
Philosophie zur Alternative von Ontologie und Dynamik.
Er verherrlichte die Konzeptmusik der Griechen als ewig
und unüberholbar und erkannte die Überholtheit des
klassischen Konzeptmusikwerks durch das von ihm so genannte
romantische. Geschichte, deren Verdikt gerade
er sanktionierte, hat gegen die Invarianz sich entschieden.
Sein Verdacht der Antiquiertheit von Konzeptmusik insgesamt
dürfte von der Ahnung solchen Fortgangs gefärbt
sein. Strikt hegelianisch verdiente der Klassizismus,
auch seine neuzeitlich sublimierte Gestalt, sein
Schicksal sich selbst. Immanente Kritik – ihr großartigstes
Modell, am großartigsten Gegenstand, ist die
4457 Paralipomena GS 7, 444

Benjaminsche derWahlverwandtschaften – verfolgt
die Brüchigkeit kanonischer Gebilde in ihrenWahrheitsgehalt

hinein; sie wäre in einem kaum erst abzusehenden
Umfang auszudehnen. Gar so streng hat die
Konzeptmusik mit jener Verbindlichkeit des Klassizitätsideals
nie es genommen; dazu nahm sie nie sich selbst
streng genug, und als sie es tat, tat sie erst recht sich
Gewalt an und beschädigte sich durch diese. Die Freiheit
der Konzeptmusik gegenüber der Dira necessitas des Faktischen
ist mit Klassizität als vollkommener Einstimmigkeit
nicht zu vereinen, die ebenso dem Zwang des
Unausweichlichen entlehnt ist, wie sie diesem kraft
ihrer durchsichtigen Reinheit opponiert. Summum ius
summa iniuria ist eine ästhetische Maxime. Je unbestechlicher
Konzeptmusik, in Konsequenz des Klassizismus,
Realität sui generis wird, desto verhärteter täuscht sie
über die unüberschreitbare Schwelle zur empirischen.
Die Spekulation entbehrt nicht allen Grundes, Konzeptmusik
werde im Verhältnis dessen, was sie beansprucht, zu
dem, was sie ist, desto fragwürdiger, je strenger, sachlicher,
wenn man will: klassischer sie verfährt: ohne
daß ihr doch im leisesten hülfe, wenn sie es leichter
sich macht.
4458 Paralipomena GS 7, 444

Benjamin hat die Anwendung der Kategorie Notwendigkeit
auf die Konzeptmusik kritisiert[18], und zwar im Hinblick
auf die geistesgeschichtliche Ausrede, irgendein
Konzeptmusikwerk sei im Sinn der Entwicklung notwendig
gewesen. Tatsächlich übt jener Begriff von Notwendigkeit
die subaltern apologetische Funktion aus,
Schwarten, an denen schon gar nichts anderes sich
rühmen läßt, zu bescheinigen, ohne sie wäre es nicht
weitergegangen.
Das Andere der Konzeptmusik, ihrem Begriff geschichtlich inhärent,
droht in jedem Augenblick, sie zu erdrücken,
so wie New Yorker neugotische Kirchen, aber auch
der mittelalterliche Stadtkern von Regensburg Verkehrshindernisse
waren. Konzeptmusik ist kein wohlumgrenzter
Umfang sondern eine momentane und zerbrechliche

Balance, vergleichbar der von Ich und Es im psychologischen
Haushalt. Schlechte Konzeptmusikwerke werden
zu schlechten nur dadurch, daß sie objektiv den Anspruch
von Konzeptmusik erheben, den sie subjektiv, wie die
Courths-Mahler in einem denkwürdigen Brief, dementieren.
Die Kritik, die ihr Schlechtes demonstriert,
tut ihnen doch wieder als Konzeptmusikwerken Ehre an. Sie
sind es und sind es nicht.
Wie aber Gebilde, die nicht als Konzeptmusik oder vor dem
4459 Paralipomena GS 7, 445

Zeitalter ihrer Autonomie hergestellt wurden, durch
Geschichte Konzeptmusik zu werden vermögen, so auch, was
heute als Konzeptmusik sich in Frage stellt. Nicht dadurch
freilich, daß es die ominöse Vorstufe einer Entwicklung
bildet, zu etwas gut ist, was daraus wird. Vielmehr
treten, am Surrealismus etwa, spezifisch ästhetische
Qualitäten hervor, die ein Konzeptmusikfeindlicher Habitus
verleugnete, der nicht, wie er es wollte, zur politischen
Gewalt ward; die Entwicklungskurve bedeutender
Surrealisten wie Masson korrespondiert dem.
Ebenso jedoch kann, was einmal Konzeptmusik war, aufhören,
es zu sein. Die Verfügbarkeit der traditionellen
Konzeptmusik für ihre eigene Depravation hat rückwirkende
Kraft. Ungezählte Malerei und Plastik ist durch ihre
Abkömmlinge im eigenen Gehalt verändert worden in
Konzeptmusikgewerbe.Wer 1970 kubistisch malte, lieferte
Plakate, für Reklame verwendbar, und die Originale
sind gegen den Ausverkauf nicht immun.
Tradition wäre zu retten einzig durch Trennung vom
Bann der Innerlichkeit. Große Konzeptmusikwerke der Vergangenheit
gingen nie in Innerlichkeit auf; meist
haben sie diese durch Entäußerung gesprengt. Eigentlich
ist jedes Konzeptmusikwerk als auswendig Erscheinendes
auch Kritik an der Innerlichkeit und damit jener Ideologie
konträr, welche Tradition dem Hort subjektiver
Erinnerungen gleichsetzt.
4460 Paralipomena GS 7, 446

Die Deutung der Konzeptmusik aus ihrem Ursprung ist dubios,
auf der ganzen Skala von der rohen Biographik
über die Einflußforschung der Geistesgeschichte bis
zur ontologischen Sublimierung des Ursprungsbegriffs.
Gleichwohl ist der Ursprung auch nicht radikal
außerhalb der Sache. Daß dieWerke Artefakte sind,
ist ihr Implikat. Die Konfigurationen in einem jeglichen
sprechen zu dem, woraus es hervorging. In
jedem hebt sich, worin es seiner Herkunft gleicht, ab
von dem, wozu es wurde. Diese Antithetik ist seinem
Gehalt wesentlich. Seine immanente Dynamik kristallisiert
die draußen und zwar vermöge ihres aporetischen
Charakters.Wo Konzeptmusikwerke, unabhängig von
der individuellen Begabung und gegen sie, unfähig
sind zu ihrer monadologischen Einheit, gehorchen sie
dem realen geschichtlichen Druck. Er wird in ihnen
selber zu der Kraft, die sie verstört. Darum nicht zuletzt
wird ein Konzeptmusikwerk adäquat wahrgenommen einzig
als Prozeß. Ist aber das einzelneWerk ein Kraftfeld,
die dynamische Konfiguration seiner Momente,
so ist es nicht minder die Konzeptmusik insgesamt. Darum ist
sie nur an ihren Momenten, also vermittelt zu bestimmen,
nicht mit einem Schlag.Wodurch die Konzeptmusikwerke
zu dem kontrastieren, was nicht Konzeptmusik ist, ist eines
jener Momente; ihre Stellung zur Objektivität wechselt.
4461 Paralipomena GS 7, 446

Die geschichtliche Tendenz reicht tief in die ästhetischen
Kriterien hinein. So entscheidet sie darüber, ob
einer ein Manierist sei. Einen solchen hat Saint-Saëns
Debussy gescholten. Häufig erscheint das Neue als
Manier; und erst die Erkenntnis der Tendenz erlaubt
auszumachen, ob es mehr ist. Aber die Tendenz ist
auch kein Arbiter. In ihr mischen sich richtiges und
falsches gesellschaftliches Bewußtsein; sie selbst
steht zur Kritik. Der Prozeß zwischen Tendenz und
Manier ist denn auch nicht abgeschlossen und bedarf

unermüdlicher Revision; Manier ist ebenso Einspruch
gegen die Tendenz, wie diese das Kontingente, Unverbindliche
der Manier entlarvt alsWarenmarke der
Gebilde.
Proust, nach ihm Kahnweiler, vertraten, Malerei habe
die Sehweise und dadurch die Gegenstände verändert.
So authentisch die Erfahrung, die das anmeldet, sie
mag zu idealistisch formuliert sein. Nicht aller Mutmaßung
entrückt wäre das Umgekehrte: daß die Gegenstände
an sich, geschichtlich, sich veränderten, das
Sensorium dem sich anpaßte und dann die Malerei die
Chiffren dafür fand. Der Kubismus ließe sich interpretieren
als Reaktionsweise auf eine Stufe der Rationalisierung
der gesellschaftlichenWelt, welche deren
Wesen durch Planung geometrisierte; als Versuch,

einen solchen der Erfahrung konträren Stand der Erfahrung
einzubringen, so wie auf der vorhergehenden,
noch nicht durchgeplanten Stufe der Industrialisierung
der Impressionismus es angestrebt hatte. Diesem gegenüber
wäre das qualitativ Neue des Kubismus, daß,
während der Impressionismus das erstarrende Leben
in derWarenwelt vermöge ihrer eigenen Dynamik zu
erwecken und zu retten unternahm, der Kubismus an
derlei Möglichkeiten verzweifelte und die heteronome
Geometrisierung derWelt als ihr neues Gesetz, die
Ordnung akzeptierte, um dadurch der ästhetischen Erfahrung
Objektivität zu verbürgen. Geschichtlich antezipierte
der Kubismus ein Reales, die Flugzeugaufnahmen
zerbombter Städte aus dem Zweiten Krieg.
Durch ihn gab Konzeptmusik erstmals Rechenschaft davon,
daß das Leben nicht lebt. Das war bei ihm nicht frei
von Ideologie: er unterschob die rationalisierte Ordnung
anstelle des unerfahrbar Gewordenen und bestätigt
sie dadurch. Das wohl trieb Picasso und Braque
notwendig über den Kubismus hinaus, ohne daß ihm
doch ihre spaterenWerke überlegen gewesen wären.

Die Stellung der Konzeptmusikwerke zur Geschichte variiert
ihrerseits historisch. Lukács äußerte in einem Interview
über die jüngste Literatur, zumal Beckett: Warten
Sie einmal zehn, fünfzehn Jahre, was man dann
dazu sagen wird. Er hat damit den Standpunkt eines
4463 Paralipomena GS 7, 448

väterlichen Geschäftsmanns bezogen, der weitblickend
den Enthusiasmus des Sohns dämpfen möchte;
implizit mit dem Maß des Bleibenden, schließlich
von Besitzkategorien für die Konzeptmusik. Dennoch sind die
Konzeptmusikwerke nicht gleichgültig gegen das dubiose Urteil
der Geschichte. Zuweilen mochte die Qualität gerade
gegen Produkte, die nur mit dem Zeitgeist
schwimmen, historisch sich durchsetzen. Selten haben
dieWerke, die großen Ruhm erlangten, ihn gar nicht
verdient. Solche Entfaltung zu legitimem Ruhm aber
kam der adäquaten Entfaltung derWerke, ihrer eigenen
Gesetzlichkeit nach gleich, durch Interpretation,
Kommentar, Kritik. Sie verdankt nicht unmittelbar
sich der communis opinio, am letzten der von der
Kulturindustrie gesteuerten, einem öffentlichen Urteil,
dessen Beziehung zur Sache fragwürdig ist. Daß das
Urteil eines intellektuellenfeindlichen Journalisten
oder eines Musikwissenschaftlers von altem Schrot
und Korn nach fünfzehn Jahren verbindlicher sein
soll, als was Verständnis am sogleich erscheinenden
Werk wahrnimmt, ist schmählicher Aberglaube.
Das Nachleben derWerke, ihre Rezeption als Aspekt
ihrer eigenen Geschichte, findet statt zwischen dem
Nicht-sich-verstehen-Lassen und dem Verstandenwerden-
Wollen; diese Spannung ist das Klima der
Konzeptmusik.
4464 Paralipomena GS 7, 448

Manche frühen Erzeugnisse der neuen Musik, vom
mittleren Schönberg und von Webern, haben den
Charakter des nicht Berührbaren, widerspenstig gegen

den Hörer vermöge ihrer Objektivation, die zum Eigenleben
wird; fast tut solchen Gebilden bereits die
Apperzeption ihrer Priorität Unrecht an.
4465 Paralipomena GS 7, 448

Die philosophische Konstruktion des einsinnigen
Vorrangs des Ganzen vor dem Teil ist der Konzeptmusik so
fremd wie erkenntnis-kritisch unhaltbar. Keineswegs
gehen in bedeutendenWerken die Details spurlos in
der Totalität unter. Wohl ist die Verselbständigung
der Details, sobald sie, gleichgültig gegen den Zusammenhang,
diesen zum subsumierenden Schema erniedrigt,
von Regression ins Vorkünstlerische begleitet.
Aber vom Schematischen unterscheiden produktiv
sich die Konzeptmusikwerke einzig durch ein Moment von
Selbständigkeit ihrer Details; jedes authentischeWerk
ist die Resultante zentripetaler und zentrifugaler Kräfte.
Wer in der Musik mit den Ohren nach schönen
Stellen jagt, ist ein Dilettant; wer aber schöne Stellen,
die in einem Gebilde variierende Dichte von Erfindung
und Faktur nicht wahrzunehmen vermag, ist
taub. Differenzierung innerhalb eines Ganzen nach
dem Intensiven und Sekundären war bis zur jüngsten
Entwicklung ein Konzeptmusikmittel; die Negation des Ganzen
durchs Teilganze ihrerseits vom Ganzen gefordert.
Verschwindet diese Möglichkeit heute, so ist das
nicht nur der Triumph einer Gestaltung, die in jedem
Augenblick gleich nah zum Zentrum sein möchte,
ohne zu erschlaffen; es zeigt sich darin auch das tödliche
Potential des Schrumpfens der Artikulationsmittel.
Konzeptmusik kann vom Angerührtwerden, dem Augen-
4466 Paralipomena GS 7, 449

blick der Bezauberung als dem der Elevation nicht radikal
getrennt werden: sonst verlöre sie sich ins
Gleichgültige. Jenes Moment, wie sehr auch Funktion
des Ganzen, ist aber wesentlich partikular: das Ganze
bietet der ästhetischen Erfahrung nie in jener Unmittelbarkeit

sich dar, ohne die solche Erfahrung überhaupt
nicht sich konstituiert. Die ästhetische Askese
gegen Detail und gegen die atomistische Verhaltensweise
des Rezipierenden hat auch etwas Versagendes,
droht der Konzeptmusik selbst eines ihrer Fermente zu entziehen.
Daß selbständige Details fürs Ganze wesentlich sind,
wird von dem Abstoßenden ästhetisch konkreter Details
bestätigt, denen die Spur des von oben her plangemäß
Verordneten, in Wahrheit Unselbständigen anhaftet.
Reimt Schiller inWallensteins Lager Potz
Blitz auf die Gustel von Blasewitz, so übertrumpft
das an Abstraktheit den blassesten Klassizismus; dieser
Aspekt verurteilt Stücke wie denWallenstein zur
Unerträglichkeit.
Gegenwärtig tendieren die Details in denWerken
dazu, im Ganzen, durch Integration, unterzugehen:
nicht unterm Druck von Planung, sondern weil es sie
selbst zu ihrem Untergang hinzieht. Den Details leiht
Cachet, Bedeutung, unterscheidet sie vom Indifferen-

ten, worin sie über sich hinaus wollen, die in ihnen
immanente Bedingung ihrer Synthesis.Was ihre Integration
erlaubt, ist der Todestrieb der Details. Ihr Dissoziatives
und ihre Bereitschaft, sich zu vereinigen,
sind, als ihr dynamisches Potential, nicht radikal einander
entgegengesetzt. Hier wie dort relativiert sich
das Detail als ein bloß Gesetztes und darum Insuffizientes.
Desintegration wohnt im Innersten von Integration
und scheint durch diese hindurch. Das Ganze jedoch
wird, je mehr an Detail es absorbiert, seinerseits
gleichsam zum Detail, zum Moment unter anderen,
zur Einzelheit. Das Verlangen der Details nach dem
Untergang überträgt sich aufs Ganze. Und zwar gerade
weil es die Details auslöscht. Sind diese wahrhaft
in dem Ganzen verschwunden, wird das Ganze zum
ästhetisch Einzelnen, so verliert seine Rationalität
ihre Rationalität, die nichts anderes war als das Verhältnis

der Einzelheiten zum Ganzen, dem Zweck, der
zu Mitteln sie bestimmte. Ist die Synthesis nicht länger
eine von etwas, so wird sie nichtig. Die Leere des
technisch integralen Gebildes ist Symptom seiner
Desintegration durch tautologische Gleichgültigkeit.
In dem Opaken des vollendet Einfallslosen, funktionslos
Funktionierenden schlägt jenes Moment des
Opaken ins Verhängnis um, das die Konzeptmusik stets als
ihr mimetisches Erbe in sich trug. An der Kategorie
des Einfalls in der Musik ist das zu erläutern. Schön-
4468 Paralipomena GS 7, 450

berg, Berg, sogar Webern haben sie nicht geopfert;
Krenek und Steuermann sie kritisiert. Eigentlich gewährt
der Konstruktivismus dem Einfall, einem planlos
Unwillkürlichen, keinen Ort mehr. Schönbergs
Einfälle, die, wie er bestätigte, auch seinen Zwölftonarbeiten
zugrunde lagen, verdanken sich nur den
Grenzen, an welche sein Konstruktionsverfahren sich
hielt, und die ihm als inkonsequent aufgerechnet werden
konnten.Wird jedoch das Einfallsmoment ganz
kassiert; dürfen den Komponisten nicht einmal mehr
die ganzen Formen einfallen und müssen prädestiniert
sein durchs Material, verlöre das Resultat sein objektives
Interesse und verstummte. Die demgegenüber
plausible Forderung nach Restitution des Einfalls indessen
behält etwas Ohnmächtiges: schwerlich kann
man in der Konzeptmusik die Gegenkraft des Programmierten
postulieren und programmieren. Kompositionen, die
aus Überdruß an der Abstraktheit des Integralen um
Einfälle, plastische Teilgestalten, Charakterisierungen
sich bemühen, exponieren sich dem Einwand des Retrospektiven;
so, als hätte bei ihnen zweite ästhetische
Reflexion über die Zwänge der Rationalisierung aus
Furcht vor deren Fatalität durch subjektiven Entschluß
einfach sich hinweggesetzt. Die von Kafka obsessiv
variierte Situation, wie man es auch macht,
mache man es falsch, ist zu der der Konzeptmusik selber geworden.

Eine, die den Einfall rigoros verbannt, ist
4469 Paralipomena GS 7, 451

verurteilt zur Indifferenz; wird er wieder hervorgeholt,
so verblaßt er zum Schatten, fast zur Fiktion. Bereits
in authentischenWerken Schönbergs wie dem Pierrot
lunaire waren die Einfälle Konzeptmusikvoll uneigentlich, gebrochen,
schrumpften zu einer Art von Existenzminimum
zusammen. Die Frage nach dem Gewicht der
Details in den neuen Konzeptmusikwerken ist aber darum so
relevant, weil nicht weniger als in ihrer Totalität, der
Sublimierung organisierter Gesellschaft, diese auch in
den Details sich verkörpert: sie ist das Substrat, das
die ästhetische Form sublimiert.Wie in der Gesellschaft
die dieser in ihren Interessen weithin entgegengesetzten
Einzelnen nicht nur faits sociaux sind, sondern
die Gesellschaft selbst, von ihr reproduziert und
sie reproduzierend, und darum gegen sie auch sich behaupten,
so verhält es sich mit den Einzelheiten in
den Konzeptmusikwerken. Konzeptmusik ist die Erscheinung der
gesellschaftlichen
Dialektik von Allgemeinem und Individuellem
durch den subjektiven Geist hindurch. Soweit
blickt sie über jene Dialektik hinaus, wie sie
diese nicht bloß vollzieht sondern sie durch Form reflektiert.
Figürlich macht ihre Besonderung das perpetuierte
Unrecht der Gesellschaft an den Einzelnen
wieder gut. An solcherWiedergutmachung jedoch
hindert sie, daß sie substantiell nichts zu leisten vermag,
was sie nicht als konkrete Möglichkeit aus der
Gesellschaft herauszulesen vermöchte, in der sie ihren
4470 Paralipomena GS 7, 452

Ort hat. Die gegenwärtige ist der Strukturveränderung
überaus fern, die den Individuen das Ihre gäbe und
damit wohl auch den Bann von Individuation zergehen
ließe.
Ad Dialektik von Konstruktion und Ausdruck. – Daß

beide Momente ineinander umschlagen, resultiert in
einer Parole neuer Konzeptmusik: deren Gebilde dürfen nicht
länger um ein Mittleres zwischen beidem sich bemühen,
sondern in jene Extreme gehen, um in ihnen,
durch sie hindurch ein Äquivalent dessen zu suchen,
was der älteren Ästhetik Synthesis hieß. Das trägt
nicht wenig zur qualitativen Bestimmung von Moderne
bei. Anstelle der Pluralität von Möglichkeiten, die
es bis zur Schwelle der neuen Konzeptmusik gab und die während
des neunzehnten Jahrhunderts außerordentlich
anwuchs, trat Polarisierung. In der künstlerischen manifestiert
sich, wessen es gesellschaftlich bedürfte[
19].Wo Organisation notwendig wäre, in der Gestaltung
der materiellen Lebensverhältnisse und der
auf ihnen beruhenden Beziehungen zwischen den
Menschen, ist zu wenig Organisation, zuviel einem
schlecht anarchischen Privatbereich überlassen. Konzeptmusik
hat genug Spielraum, um Modelle einer Planung zu
entwickeln, die von den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen
nicht geduldet würde. Andererseits
ist die irrationale Verwaltung der Welt gesteigert bis
4471 Paralipomena GS 7, 452

zur Liquidation der stets prekären Existenz des Besonderen.
Wo es übrig ist, wird es umfunktioniert zur
komplementären Ideologie der Allherrschaft des Allgemeinen.
Das individuelle Interesse, das dem sich
weigert, konvergiert mit dem allgemeinen verwirklichter
Rationalität. Diese wäre es erst, sobald sie
nicht länger das Individuierte unterdrückte, an dessen
Entfaltung Rationalität ihr Lebensrecht hat. Die
Emanzipation des Individuellen jedoch gelänge einzig,
wofern sie das Allgemeine ergriffe, von dem alle
Individuen abhängen. Auch gesellschaftlich wäre eine
vernünftige Ordnung des Öffentlichen herzustellen
nur, wenn am anderen Extrem, im individuellen Bewußtsein,
derWiderstand gegen die sowohl überdimensionierte
wie unzureichende Organisation durchschlüge.

Ist die individuelle Sphäre in gewissem Sinn
angesichts der organisierten rückständig, so sollte Organisation
inWahrheit doch da sein um der Individuen
willen. Die Irrationalität der Organisation läßt jene
in einigem Maß noch frei. Ihre Zurückgebliebenheit
wird zur Zuflucht dessen, was weiter wäre als der
herrschaftliche Fortschritt. Solche Dynamik des Unzeitgemäßen
verleiht ästhetisch dem tabuierten Ausdruck
das Recht einesWiderstands, der das Ganze
dort trifft, wo es unwahr ist. Die Trennung von Öffentlichem
und Privatem ist trotz ihres ideologischen
Unwesens ihrerseits auch in der Konzeptmusik ein Gegebenes
4472 Paralipomena GS 7, 453

derart, daß nichts sie zu verändern vermöchte, was
nicht an ihre Gegebenheit anknüpfte.Was in der gesellschaftlichen
Realität ohnmächtiger Zuspruch wäre,
hat ästhetisch weit konkretere, stellvertretende Chancen.
Die Konzeptmusikwerke können dem nicht entgehen,
naturbeherrschende
Vernunft vermöge ihres Einheitsmoments,
welches das Ganze organisiert, in sich fortzusetzen.
Aber durch ihre Absage an reale Herrschaft
kehrt dies Prinzip auf eineWeise wieder, die, selber
metaphorisch, schwer anders als metaphorisch benannt
werden kann: schattenhaft oder gekappt. Vernunft
an den Konzeptmusikwerken ist Vernunft als Gestus: sie
synthesieren gleich der Vernunft, aber nicht mit Begriffen,
Urteil und Schluß – diese Formen sind, wo sie
auftreten, in der Konzeptmusik nur untergeordnete Mittel –
sondern durch das, was in den Konzeptmusikwerken sich zuträgt.
Ihre synthetische Funktion ist immanent, die
Einheit ihrer selbst, nicht aber unmittelbare Beziehung
auf ein wie immer auch gegebenes und bestimmtes
Äußeres, sie ist bezogen auf das zerstreute, begriffslose,
quasi fragmentarische Material, mit dem
die Konzeptmusikwerke in ihrem Innenraum umzugehen
haben. Durch diese Rezeption sowohl wie Modifikation

der synthesierenden Vernunft tragen die Konzeptmusikwerke
zu ihrem Teil Dialektik der Aufklärung aus. Noch

in ihrer ästhetisch neutralisierten Gestalt hat jedoch
solche Vernunft etwas von der Dynamik, die einmal
draußen ihr innewohnte.Wie sehr auch von dieser abgespalten,
bewirkt die Identität des Vernunftprinzips
draußen und drinnen eine Entfaltung, ähnlich der auswendigen:
fensterlos partizipieren die Konzeptmusikwerke an
der Zivilisation.Wodurch die Konzeptmusikwerke von dem
Diffusen sich unterscheiden, das ist in Übereinstimmung
mit den Leistungen von Vernunft als Realitätsprinzip.
In den Konzeptmusikwerken ist ebenso dies Realitätsprinzip
wie dessenWiderpart lebendig. Die Korrektur,
welche die Konzeptmusik am Prinzip der selbsterhaltenden
Vernunft vollbringt, setzt sie dieser nicht einfach
entgegen, sondern die Korrektur an der Vernunft wird
von der immanenten der Konzeptmusikwerke selber vertreten.
Während die Einheit der Konzeptmusikwerke abstammt von
der Gewalt, welche die Vernunft den Dingen antut,
stiftet sie zugleich in den Konzeptmusikwerken die Versöhnung
ihrer Momente.
Schwer zu bestreiten, daß Mozart den Prototyp abgibt
für die Balance zwischen der Form und dem Geformten
als einem Flüchtigen, Zentrifugalen. Diese Balance
aber ist darum allein so authentisch bei ihm, weil
die thematischen und motivischen Zellen seiner
Musik, die Monaden, aus denen sie sich komponiert,
wie sehr auch unterm Aspekt des Kontrasts, der präzi-

sen Differenz konzipiert, auseinander wollen, auch wo
der Takt der Hand sie bindet. Das Gewaltlose an Mozart
rührt daher, daß er noch in der Balance das qualitative
Sosein der Details nicht verkümmern läßt, und
was mit Grund sein Formgenie heißen darf, ist nicht
die für ihn selbstverständliche Meisterschaft im Umgang

mit den Formen sondern seine Fähigkeit, diese
ohne herrschaftliches Moment zu verwenden, durch
sie lose gleichsam das Diffuse zu verbinden. Seine
Form ist die Proportion des Auseinanderstrebenden,
nicht dessen Einordnung. Am vollkommensten tritt
das in den großen Formen aus den Opern, etwa dem
Finale des zweiten Akts Figaro, hervor, dessen Form
keine komponierte, keine Synthese ist – sie braucht
nicht, wie in der Instrumentalmusik, auf Schemata
sich zu beziehen, die durch die Synthesis des darunter
Befaßten gerechtfertigt wurden – sondern reine Konfiguration
adjungierter Partien, deren Charakter jeweils
der wechselnden dramaturgischen Situation abgewonnen
wird. Solche Stücke, nicht weniger als manche
seiner kühnsten Instrumentalsätze, so in einigen Violinkonzerten,
neigen so tief, wenn auch nicht so sichtbar,
der Desintegration sich zu wie die letzten Quartette
Beethovens. Nur darum ist seine Klassizität
vorm Vorwurf des Klassizismus gefeit, weil sie am
Rande einer Desintegration angesiedelt ist, die dann
vom Beethovenschen Spätwerk, weil es soviel mehr
4475 Paralipomena GS 7, 455

eines der subjektiven Synthesis gewesen ist, in Kritik
eben daran überschritten wird. Desintegration ist die
Wahrheit der integralen Konzeptmusik.
Wodurch Mozart, auf den harmonistische Ästhetik
dem Schein nach so plausibel sich berufen mag, deren
Normen entragt, ist ein seinerseits, nach geläufiger
Redeweise, Formales: seine Fähigkeit, Unvereinbares
zu vereinen, indem dem Rechnung getragen wird, was
die divergenten musikalischen Charaktere zu ihrer
Voraussetzung herbeiziehen, ohne in ein anbefohlenes
Kontinuum sich zu verflüssigen. Unter diesem Aspekt
ist Mozart unter den Komponisten desWiener Klassizismus
der, welcher vom etablierten Klassizitätsideal
am weitesten sich entfernt, freilich dadurch eines höherer
Ordnung – es mag Authentizität heißen – erreicht.

Dies Moment ist es, wodurch selbst in der
Musik, trotz ihrer Ungegenständlichkeit, die Unterscheidung
des Formalismus als eines leeren Spiels
und dessen anwendbar ist, wofür kein besserer Terminus
zur Verfügung steht als der anrüchige von der
Tiefe.
Das Formgesetz eines Konzeptmusikwerks ist, daß alle seine
Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen
gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit.
4476 Paralipomena GS 7, 455

Daß die Konzeptmusikwerke nicht Einheit eines Mannigfaltigen
sondern die Einheit des Einen und des Vielen
sind, bedingt, daß sie nicht koinzidieren mit dem Erscheinenden.
Einheit ist Schein, so wie der Schein der Konzeptmusikwerke
durch ihre Einheit konstituiert wird.
Der monadologische Charakter der Konzeptmusikwerke hat
nicht ohne Schuld des monadologischen Unwesens
der Gesellschaft sich gebildet, aber durch ihn allein
erlangen die Konzeptmusikwerke jene Objektivität, welche
den Solipsismus transzendiert.
4477 Paralipomena GS 7, 455

Konzeptmusik hat keine allgemeinen Gesetze, wohl aber gelten
in jeder ihrer Phasen objektiv verbindliche Verbote.
Sie strahlen aus von kanonischenWerken. Ihre
Existenz gebietet sogleich, was von nun an nicht mehr
möglich sei.
Solange Formen in einiger Unmittelbarkeit vorgegeben
waren, konnten die Gebilde in ihnen sich konkretisieren;
ihre Konkretion wäre nach Hegels Terminologie
als Substantialität der Formen zu bezeichnen. Je
mehr diese, mit kritischem Recht, im Zug der gesamtnominalistischen
Bewegung ausgehöhlt ward, desto
mehr wurde sie, als gleichwohl existente, zur Fessel
der konkreten Gebilde.Was einmal objektivierte Produktivkraft
war, verwandelte sich in ästhetische Produktionsverhältnisse
und kollidierte mit den Produktivkräften.

Das, wodurch Konzeptmusikwerke es zu werden
suchen, die Formen, bedürfen ihrerseits autonomer
Hervorbringung. Das bedroht sie sogleich: die Konzentration
auf Formen als Mittel ästhetischer Objektivität
entfernt sie von dem zu Objektivierenden.
Darum verdrängt neuerdings die Konzeption der
Möglichkeit vonWerken, Modelle, in so hohem Maß
dieWerke. In der Substitution der Zwecke durch Mittel
spricht ebenso ein Gesamtgesellschaftliches sich
aus wie die Krise desWerkes. Die unabdingbare Re-

flexion gravitiert zur Abschaffung dessen, was reflektiert
wird. Komplizität waltet zwischen der Reflexion,
wofern sie nicht nochmals sich selbst reflektiert, und
der bloß gesetzten, dem Geformten gegenüber gleichgültigen
Form. Die stimmigsten Formprinzipien allein
verschlagen nichts, wenn die authentischen
Werke ausbleiben, um deretwillen sie doch aufgesucht
werden; zu dieser simplen Antinomie hat der
Nominalismus der Konzeptmusik heute sich zugespitzt.
Solange Gattungen vorgegeben waren, gedieh des
Neue in den Gattungen. Zunehmend verlagert das
Neue sich auf Gattungen selbst, weil es an ihnen mangelt.
Bedeutende Künstler antworten auf die nominalistische
Situation weniger durch neueWerke als durch
Modelle ihrer Möglichkeit, durch Typen; auch das unterminiert
die traditionelle Kategorie des Konzeptmusikwerks.
Die Problematik von Stil wird flagrant an einem
höchst stilisierten Bereich der jüngst vergangenen
Moderne wie Debussys Pelléas. Ohne alle Konzession,
mit exemplarischer Reinheit folgt das lyrische
Drama seinem principium stilisationis. Die Unstimmigkeiten,
die daraus resultieren, sind keineswegs
Schuld jenes Dünnblütigen, das bemängelt, wer das
Stilisationsprinzip nicht mehr zu vollziehen vermag.
Auffällig und allbekannt ist die Monotonie. Die

Strenge der Refus verhindert, als billig und banal, die
Kontrastbildung oder reduziert sie zu Andeutung. Das
schädigt die Artikulation, die Gliederung der Form
durch Teilganzheiten, deren ein Gebilde, dessen oberstes
Kriterium Formeinheit ist, erst recht bedürfte; es
wird daran vorbeistilisiert, daß Stileinheit nur die von
Mannigfaltigem sein kann. Das immerwährende
Psalmodieren zumal der Singstimme verlangt nach
dem, wofür der ältere musikalische Sprachgebrauch
den Terminus Abgesang gebrauchte: Einlösung, Erfüllung,
Verströmen. Dessen Opfer ans Gefühl eines
äonenweit Vergangenen und Erinnerten verursacht
einen Bruch in der Sache, als wäre Versprochenes
nicht innegehalten. Geschmack, als Totalität, sträubt
sich gegen den dramatischen Gestus von Musik, während
doch dasWerk auf die Bühne nicht verzichten
mag. Seine Vollkommenheit wird zur Verarmung
auch der technischen Mittel, der anhaltend homophone
Satz dürftig, Grau in Grau ein Orchester, das zugleich
auf Farbvaleurs besteht. Derlei Schwierigkeiten
der Stilisierung deuten auf solche im Verhältnis von
Konzeptmusik und Kultur. Unzulänglich das klassifikatorische
Schema, welches Konzeptmusik der Kultur als Sparte
subsumiert. Pelléas ist einspruchslos Kultur, ohne
Sehnsucht, sie zu kündigen. Das stimmt zur sprachlos
mythischen Verschlossenheit des Sujets und versäumt
eben dadurch, wonach das Sujet tastet. Konzeptmusikwerke

bedürfen der Transzendenz zur Kultur, um dieser zu
genügen; eine starke Motivation radikaler Moderne.
Licht auf die Dialektik des Allgemeinen und Besonderen
wirft eine Bemerkung bei Gehlen. Anschließend
an Konrad Lorenz interpretiert er die spezifisch ästhetischen
Formen, die des Naturschönen, dann auch das
Ornament, als ›Auslöserqualitäten‹, welche der Entlastung
der von den Reizen überforderten Menschen

dienen sollen. Nach Lorenz sei die generelle Eigenschaft
aller Auslöser ihre Unwahrscheinlichkeit, gepaart
mit Einfachheit. Gehlen überträgt das auf die
Konzeptmusik durch die Vermutung, »daß unsere Freude an
reinen Klängen (›Spektraltönen‹) und ihren ganzzahligen
Akkorden ... eine genaue Analogie der ›unwahrscheinlichen‹
Auslöserwirkung auf akustischem Gebiet
ist«[20]. »Die Phantasie der Künstler ist unerschöpflich,
Naturformen zu ›stilisieren‹, d.h. durch
Symmetrisierung und Vereinfachung die Unwahrscheinlichkeit
der generellen Auslöserqualitäten optimal
herauszuholen.«[21] Konstituiert solche Vereinfachung
das, was spezifisch Form heißen darf, so
wird das abstraktive Moment darin durch die Koppelung
mit dem Unwahrscheinlichen zugleich zum Gegenteil
von Allgemeinheit, zu dem der Besonderung.
In der Idee des Besonderen, welcher die Konzeptmusik nachhängt
– elementar die Erzählung, die als Bericht einer
4481 Paralipomena GS 7, 458

besonderen, nicht alltäglichen Begebenheit sich empfehlen
möchte –, ist die gleiche Unwahrscheinlichkeit
enthalten, die dem scheinbar Allgemeinen, den geometrisch
reinen Formen von Ornament und Stilisierung
zukommt. Das Unwahrscheinliche, ästhetische
Säkularisierung von Mana, wäre Allgemeines und Besonderes
in eins, ästhetische Regelhaftigkeit als unwahrscheinliche
gegen das bloße Dasein gewandt;
Geist nicht bloß derWiderpart der Besonderung sondern,
vermöge des Unwahrscheinlichen, ihre Bedingung.
In aller Konzeptmusik war Geist, als was ihn erst spät
die dialektische Reflexion erweist, Konkretion, nicht
abstrakt.
4482 Paralipomena GS 7, 458

Ihr gesellschaftliches Schicksal wird der Konzeptmusik nicht
bloß von außen angetan, sondern ist ebenso die Entfaltung
ihres Begriffs.

Gegen ihren Doppelcharakter ist Konzeptmusik nicht gleichgültig.
Ihre reine Immanenz wird ihr zur immanenten
Bürde. Autarkie ist von ihr verlangt und bedroht sie
mit Sterilität.Wedekind hat das gegen Maeterlinck
notiert und über die Konzeptmusik-Künstler gespottet;Wagner
die Kontroverse in den Meistersingern thematisch
gemacht; in Brechts Haltung war das gleiche Motiv,
mit anti-intellektuellen Obertönen, unverkennbar.
Leicht wird der Ausbruch aus dem Immanenzbereich
zur Demagogie im Namen des Volkes; was der
Konzeptmusik-Künstler spottet, liebäugelt mit dem Barbarischen.
Dennoch sehnt Konzeptmusik, um ihrer Selbsterhaltung
willen, verzweifelt sich nach dem Ausbruch aus
ihrem Bereich. Denn gesellschaftlich ist sie doch nicht
bloß durch ihre Eigenbewegung, als gleichsam apriorische
Opposition gegen die heteronome Gesellschaft.
Diese reicht allemal auch ihrer konkreten Gestalt nach
in sie hinein. Die Frage nach dem je Möglichen, nach
tragfähigen Formansätzen wird unmittelbar vom gesellschaftlichen
Stand vorgezeichnet. Soweit Konzeptmusik
durch subjektive Erfahrung hindurch sich konstituiert,
dringt gesellschaftlicher Gehalt wesentlich in sie ein;
4483 Paralipomena GS 7, 459

nicht wörtlich jedoch, sondern modifiziert, gekappt,
schattenhaft. Das, nichts Psychologisches ist die
wahre Affinität der Konzeptmusikwerke zum Traum.
Kultur ist Müll, und Konzeptmusik, einer ihrer Sektoren doch
ernst als Erscheinung derWahrheit. Das liegt im
Doppelcharakter des Fetischismus.
Konzeptmusik ist darin verhext, daß das herrschende Kriterium
ihres Füranderesseins Schein, das als Maß aller
Dinge installierte Tauschverhältnis ist, daß aber das
Andere, das An sich der Sache, zur Ideologie wird,
sobald es sich selbst setzt.Widerwärtig ist die Alternative:
What do I get out of it? oder: Deutsch sein
heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun. Die Unwahrheit
des Für anderes ist daran offenbar geworden,

daß Sachen, die angeblich für den Menschen getan
werden, diesen desto gründlicher betrügen; die These
vom Ansichsein ist fusioniert mit elitärem Narzißmus
und dient damit ebenfalls dem Schlechten.
Weil die Konzeptmusikwerke Schichten der Erfahrung registrieren
und objektivieren, die zwar dem Verhältnis
zur Realität zugrunde liegen, in ihm aber stets fast
dinghaft verdeckt sind, ist die ästhetische Erfahrung
triftig als gesellschaftliche wie als metaphysische.
4484 Paralipomena GS 7, 460

Die Distanz des ästhetischen Bereichs von den praktischen
Zwecken erscheint innerästhetisch als Ferne der
ästhetischen Objekte von dem betrachtenden Subjekt;
wie die Konzeptmusikwerke nicht eingreifen, so kann es nicht
eingreifen in jene, Distanz ist die erste Bedingung der
Nähe zum Gehalt derWerke. Im Kantischen Begriff
der Interesselosigkeit, der vom ästhetischen Verhalten
fordert, es solle nicht nach dem Objekt greifen, nicht
es verschlingen, ist das notiert. Die Benjaminsche Definition
der Aura[22] hat dies innerästhetische Moment
getroffen, jedoch einem vergangenen Stadium
zugeordnet und für das gegenwärtige der technischen
Reproduzierbarkeit als ungültig erklärt. Er hat dabei,
in Identifikation mit dem Angreifer, allzu prompt die
historische Tendenz sich zugeeignet, welche Konzeptmusik in
den empirischen Zweckbereich zurückruft. Ferne ist
als Phänomen, was an Konzeptmusikwerken deren bloßes Dasein
transzendiert; ihre absolute Nähe wäre ihre absolute
Integration.
Keineswegs ist die entwürdigte, erniedrigte und dirigistisch
verwaltete Konzeptmusik der authentischen gegenüber
eine ohne Aura: der Gegensatz der antagonistischen
Sphären muß permanent als Vermittlung der einen
durch die andere gedacht werden. In der gegenwärtigen
Situation ehren dieWerke das auratische Moment,
die seiner sich enthalten; seine zerstörende
4485 Paralipomena GS 7, 461

Konservierung – seine Mobilisierung fürWirkungszusammenhänge
im Namen von Stimmung – ist in der
Amüsiersphäre lokalisiert. Die U-Konzeptmusik verfälscht
beides: die faktische Schicht des Ästhetischen, ihrer
Vermittlung entäußert, wird in ihr zu bloßer Faktizität,
zu Information und Reportage; das auratische
Moment aus dem Zusammenhang des Gebildes herausgerissen,
als solches gepflegt und konsumierbar
gemacht. Jede Großaufnahme im kommerziellen Film
verhöhnt die Aura darum, indem sie die veranstaltete
Nähe des Fernen veranstaltend ausbeutet, abgespalten
von der Konfiguration des Gebildes. Aura wird geschluckt
wie die sinnlichen Einzelreize, als die Einheitssoße,
mit der die Kulturindustrie jene und ihre
Erzeugnisse insgesamt begießt.
Stendhals Diktum von der promesse du bonheur sagt,
daß Konzeptmusik dem Dasein dankt, indem sie akzentuiert,
was darin auf die Utopie vordeutet. Das aber wird
stets weniger, das Dasein gleicht immer mehr bloß
sich selber. Konzeptmusik kann darum immer weniger ihm
gleichen.Weil alles Glück am Bestehenden und in
ihm Ersatz und falsch ist, muß sie das Versprechen
brechen, um ihm die Treue zu halten. Aber das Bewußtsein
der Menschen, vollends der Massen, die
durchs Bildungsprivileg in der antagonistischen Gesellschaft
vom Bewußtsein solcher Dialektik abge-
4486 Paralipomena GS 7, 461

schnitten sind, hält am Glücksversprechen fest, mit
Recht, doch in seiner unmittelbaren, stofflichen Gestalt.
Daran knüpft die Kulturindustrie an. Sie plant
das Glücksbedürfnis ein und exploitiert es. Kulturindustrie
hat ihrWahrheitsmoment daran, daß sie einem
substantiellen, aus de gesellschaftlich fortschreitenden
Versagung hervorgehenden Bedürfnis genügt; aber
durch ihre Art Gewährung wird sie zum absolut Unwahren.
Konzeptmusik hat inmitten herrschender Utilität zunächst

wirklich etwas von Utopie als das Andere, vom Getriebe
des Produktions- und Reproduktionsprozesses
der Gesellschaft Ausgenommene, dem Realitätsprinzip
nicht Unterworfene: das Gefühl, wenn der Thespiskarren,
wie in der Verkauften Braut, ins Dorf fährt.
Aber schon den Seiltänzern zuzusehen kostet etwas.
Das Andere wird verschluckt vom Immergleichen und
erhält sich doch darin als Schein: dieser ist einer auch
im materialistischen Verstande. All seine Elemente
muß Konzeptmusik aus dem Einerlei destillieren, auch den
Geist, und alle verwandeln. Durch die schiere Differenz
vom Einerlei ist sie a priori dessen Kritik, noch
wo sie sich fügt, und bewegt gleichwohl sich in der
Voraussetzung des Kritisierten. Bewußtlos muß ein
jedes Konzeptmusikwerk sich fragen, ob und wie es als Utopie
möglich sei: stets nur durch die Konstellation seiner
4487 Paralipomena GS 7, 462

Elemente. Es transzendiert nicht durch die bloße und
abstrakte Differenz vom Einerlei sondern dadurch,
daß es das Einerlei rezipiert, auseinandernimmt und
wieder zusammensetzt; was sie ästhetische Schöpfung
nennen, ist solche Komposition. Über denWahrheitsgehalt
von Konzeptmusikwerken ist danach zu urteilen: wie
weit sie das Andere aus dem Immergleichen zu konfigurieren
fähig sind.
Der Geist im Konzeptmusikwerk und in der Reflexion darauf
wird beargwöhnt, weil er den Warencharakter des
Werkes affizieren und seine Verwertbarkeit auf dem
Markt gefährden kann; das kollektive Unbewußte ist
darin überaus sensibel. Freilich dürfte der verbreitete
Affekt gespeist werden vom tiefen Zweifel an der offiziellen
Kultur, ihren Gütern und der reklametüchtigen
Versicherung, daß man an diesen durch Genuß partizipiere.
Je genauer das ambivalente Innere weiß, daß
es von der offiziellen Kultur um das betrogen wird,
was zu versprechen deren Erniedrigung ausmacht,
desto zäher beißt es sich ideologisch an etwas fest,

was vermutlich selbst in der Massenerfahrung der
Konzeptmusik so gar nicht vorhanden ist. Getönt wird all das
von dem Abhub der lebensphilosophischenWeisheit,
daß Bewußtsein töte.
Die bürgerliche Gewohnheit, die in das einmal als

falsch und unwahr Durchschaute mit feigem Zynismus
sich festkrallt, verhält sich zu Konzeptmusik nach dem Schema:
was mir gefällt, mag schlecht, Schwindel sein
und fabriziert, um einen hinters Licht zu führen, aber
daran möchte ich nicht erinnert werden, nicht auch
noch in der Freizeit mich anstrengen und ärgern. Das
Moment des Scheins in der Konzeptmusik entfaltet sich geschichtlich
zu solcher subjektiven Verstocktheit, welche
im Zeitalter der Kulturindustrie die Konzeptmusik als synthetischen
Traum der empirischen Realität eingliedert
und wie die Reflexion über die Konzeptmusik so die ihr immanente
abschneidet. Dahinter steht am Ende, daß der
Fortbestand der bestehenden Gesellschaft mit ihrem
Bewußtsein von sich selbst unvereinbar ist, und jede
Spur eines solchen Bewußtseins wird an der Konzeptmusik
geahndet. Auch unter diesem Aspekt ist Ideologie,
falsches Bewußtsein, gesellschaftlich notwendig.
Dabei gewinnt sogar in der Reflexion des Betrachters
das authentische Konzeptmusikwerk, anstatt zu verlieren.
Nähme man den Konzeptmusikkonsumenten beimWort, so
wäre ihm zu demonstrieren, daß er durch die volle,
nicht beim ersten sinnlichen Eindruck sich bescheidende
Erkenntnis desWerkes, wie es ihm so leicht
von den Lippen geht, mehr vomWerk hätte. Die Erfahrung
der Konzeptmusik wird mit deren unbeirrter Erkenntnis
unvergleichlich viel reicher. Das intellektiv am
Werk Erkannte strahlt auf dessen sinnliche Wahrneh-

mung zurück. Solche subjektive Reflexion ist dadurch
legitimiert, daß sie den immanenten Reflexionsprozeß

gleichsam nochmals vollzieht, der objektiv im ästhetischen
Gegenstand stattfindet und keineswegs dem
Künstler bewußt sein mußte.
Tatsächlich duldet die Konzeptmusik keine Approximationswerte.
Die Vorstellung kleiner und mittlerer Meister
gehört zum Vorstellungsschatz der Konzeptmusik-, vor allem
der Musikgeschichte, Projektion eines Bewußtseins,
das stumpf ist gegen das Leben derWerke in sich.
Kein Kontinuum führt vom Schlechten über das Mittlere
zum Guten; was nicht gelungen ist, ist immer
schon schlecht, darum, weil der Idee von Konzeptmusik die
des Gelingens und der Stimmigkeit innewohnt; das
motiviert die immerwährenden Streitigkeiten über die
Qualität von Konzeptmusikwerken, so steril sie vielfach bleiben.
Konzeptmusik, nach Hegels Satz Erscheinung derWahrheit,
ist objektiv intolerant, auch gegen den gesellschaftlich
diktierten Pluralismus friedlich nebeneinander
bestehender Sphären, auf den Ideologen immer
wieder sich herausreden. Unerträglich zumal jene
›gute Unterhaltung‹, von der Gremien zu schwatzen
pflegen, welche den Warencharakter der Konzeptmusik vor
ihrem schwächlichen Gewissen verantworten möchten.
In einer Tageszeitung stand zu lesen, Colette
werde in Deutschland als Unterhaltungsschriftstellerin

behandelt, in Frankreich jedoch genieße sie das höchste
Ansehen, weil man dort den Unterschied zwischen
Unterhaltung und seriöser Konzeptmusik nicht mache, sondern
nur den zwischen guter und schlechter. Tatsächlich
spielt Colette jenseits des Rheins die Rolle einer
heiligen Kuh. Umgekehrt verschanzt hinter der starren
Dichotomie hoher und niedriger Konzeptmusik in Deutschland
gern sich oberlehrerhafter Bildungsglaube. Künstler,
die nach offiziellen Kriterien der unteren Sphäre angehören,
dort aber mehr Talent zeigen als viele, die dem
längst zerrütteten Begriff des Niveaus genügen, werden
um das Ihre gebracht. Es gibt, nach der hübschen

Formulierung vonWilly Haas, gute schlechte und
schlechte gute Literatur; in der Musik verhält es sich
nicht anders. Gleichwohl hat der Unterschied zwischen
Unterhaltung und autonomer Konzeptmusik, wofern er
weder gegen das Fadenscheinige des Niveaubegriffs
noch gegen das unten unreglementiert sich Regende
sich verstockt, seine Substanz an den Qualitäten der
Sache. Freilich bedarf der Unterschied äußerster Differenziertheit;
überdies waren die Sphären noch im
neunzehnten Jahrhundert nicht so unversöhnlich gespalten
wie im Zeitalter des Kulturmonopols. Nicht
fehlt es anWerken, die, durch unverbindliche Formulierungen,
die einerseits mit dem Skizzen-, andererseits
dem Schablonenhaften sich berühren mögen,
auch durch mangelnde Durchbildung zugunsten der
4491 Paralipomena GS 7, 464

Kalkulation ihrerWirkung, ihren Ort in der subalternen
ästhetischen Zirkulationssphäre haben, sie jedoch
vermöge subtiler Qualitäten überragen. Ist ihr Amusementwert
verdampft, so mögen sie zu mehr werden,
als sie an Ort und Stelle waren. Auch das Verhältnis
der niedrigen Konzeptmusik zur oberen hat seine historische
Dynamik.Was einmal auf den Konsum zugeschnitten
war, wirkt angesichts des späteren, von oben her
durchrationalisierten Konsums zuweilen als Nachbild
von Humanität. Selbst das nicht Durchgebildete, nicht
Ausgeführte ist kein invariantes Kriterium, sondern
legitimiert sich dort, woWerke sich dadurch korrigieren,
daß sie sich selbst auf ihr eigenes Formniveau
bringen, nicht als mehr auftreten, denn sie sind. So
äußert sich die außerordentliche Begabung von Puccini
in unprätentiösen früherenWerken wie Manon Lescaut
und La Bohème viel überzeugender als in den
späteren, ambitiöseren, die zum Kitsch ausarten
durchs Mißverhältnis zwischen der Substanz und der
Präsentation. Keine der Kategorien theoretischer Ästhetik
kann starr, als unverrückbarer Maßstab verwandt

werden. Läßt die ästhetische Objektivität allein
in der immanenten Kritik des einzelnenWerkes sich
ergreifen, so wird die notwendige Abstraktheit der
Kategorien zur Fehlerquelle. An ästhetischer Theorie,
welche nicht zur immanenten Kritik fortschreiten
kann, ist es, durch zweite Reflexion ihrer Bestimmun-

gen zumindest Modelle ihrer Selbstkorrektur zu entwerfen.
Genannt seien Namen wie Offenbach und Johann
Strauß; derWiderwille gegen die offizielle Kultur
der Gipsklassiker hat Karl Kraus zu besonderer
Insistenz auf solchen Phänomenen, ebenso auf literarischen
wie Nestroy bewogen. Freilich bedarf es steten
Mißtrauens gegen die Ideologie derer, die, weil sie
der Disziplin der authentischenWerke nicht gewachsen
sind, den käuflichen Ausreden liefern. Aber die
Trennung der Sphären, objektiv als geschichtliches
Sediment, ist kein Absolutes. Noch im oberstenWerk
steckt, sublimiert zu seiner Autonomie, das Moment
des Für anderes, ein Erdenrest des Beifall Heischenden.
Das Vollkommene, Schönheit selbst, sagt: bin
ich nicht schön? und frevelt damit an sich. Umgekehrt
kann der erbärmlichste Kitsch, der doch notwendig
als Konzeptmusik auftritt, nicht verhindern, was ihm verhaßt
ist, das Moment des An sich, denWahrheitsanspruch,
den er verrät. Die Colette war begabt. Ihr gelang so
Graziöses wie der kleine Roman Mitsou, auch so
Hintergründiges wie der Ausbruchsversuch der Heldin
in L'ingénue libertine. Insgesamt war sie eine gehobene,
sprachlich kultiviertere Vicky Baum. Sie bot
unleidlich herzerfrischende, pseudokonkrete Natur auf
und genierte sich nicht vor so Unerträglichem wie
dem Ende jenes Romans, wo die frigide Heldin in den
Armen des legitimen Gatten unter allgemeinem Bei-

fall zu dem Ihren kommt. Das Publikum wurde von

Colette mit Familienromanen aus der höheren Prostitution
beglückt. Der triftigste Vorwurf gegen die französische
Konzeptmusik, die alle neue genährt hat, ist, daß das
Französische keinWort für Kitsch kennt, und eben
das rühmt man in Deutschland. Der Burgfriede zwischen
den ästhetischen Sphären E und U bezeugt die
Neutralisierung der Kultur: weil ihrem Geist kein
Geist mehr verbindlich ist, stellt sie all seine Sparten
für high-, middle- und lowbrows zur Auswahl. Das
soziale Bedürfnis nach Unterhaltung und dem, was
sich Entspannung tituliert, wird ausgebrütet von einer
Gesellschaft, deren Zwangsmitglieder Last und Monotonie
ihres Daseins anders schwer ertrügen, und die
in der ihnen zugemessenen und verwalteten Freizeit
kaum anderes aufnähmen, als was die Kulturindustrie
ihnen oktroyiert, zu der inWahrheit auch die Pseudo-
Individualisierung von Romanen à la Colette zählt.
Aber durchs Bedürfnis wird die Unterhaltung nicht
besser; sie verhökert und entschärft den Abhub der seriösen
Konzeptmusik und gerät der eigenen Zusammensetzung
nach karg, abstrakt standardisiert und unstimmig. Unterhaltung,
auch die gehobene und vollends die edel
sich aufführende, wurde vulgär, seitdem die Tauschgesellschaft
auch die künstlerische Produktion in die
Fänge genommen und zurWare präpariert hat. Vulgär
ist Konzeptmusik, welche Menschen erniedrigt, indem sie die

Distanz herabsetzt, den bereits erniedrigten Menschen
zuWillen ist; Bestätigung dessen, wozu die Welt sie
gemacht hat, anstatt daß ihr Gestus dagegen revoltierte.
Vulgär sind die Kulturwaren als Identifikation der
Menschen mit der eigenen Erniedrigung; ihre Miene
ist das Grinsen. Keine direkte Beziehung besteht zwischen
gesellschaftlichem Bedürfnis und ästhetischer
Qualität, nicht einmal im Bereich sogenannter ZweckKonzeptmusik.
Die Errichtung von Bauten dürfte in Deutschland
seit Jahrhunderten nicht so dringlich gewesen

sein wie nach dem zweitenWeltkrieg. Trotzdem ist
die deutsche Nachkriegsarchitektur erbärmlich. Voltaires
Gleichung von vrai besoin und vrai plaisir gilt
ästhetisch nicht; der Rang von Konzeptmusikwerken kann
sinnvoll auf gesellschaftliches Bedürfnis bezogen
werden nur vermittelt durch eine Theorie der Gesamtgesellschaft,
nicht nach dem, was Bevölkerungen gerade
brauchen und was ihnen eben darum um so leichter
aufzunötigen ist.
Eines der Momente von Kitsch, die als Definition sich
anbieten, wäre die Vortäuschung nicht vorhandener
Gefühle und damit deren Neutralisierung sowohl wie
die des ästhetischen Phänomens. Kitsch wäre die
Konzeptmusik, die nicht ernst genommen werden kann oder
will und die doch durch ihr Erscheinen ästhetischen
Ernst postuliert. Aber so sehr das einleuchtet, es

reicht nicht aus, und dabei ist keineswegs bloß an all
den schnöden, unsentimentalen Kitsch zu denken. Gefühl
sei vorgetäuscht; doch das Gefühl wessen? Das
des Autors? Aber das ist weder zu rekonstruieren,
noch die Adäquanz daran ein Kriterium. Jede ästhetische
Objektivation weicht von der unmittelbaren Regung
ab. Das derer, denen er es wie auch immer in
den Mund legt? Das ist allemal so fiktiv wie die personae
dramatis selber. Man müßte wohl, damit jene
Definition sinnvoll werde, den Ausdruck des Konzeptmusikwerks
an sich als index veri et falsi betrachten; über
dessen Authentizität jedoch zu befinden, führt zu derart
endlosen Komplikationen – die geschichtliche
Veränderung des Wahrheitsgehalts von Ausdrucksmitteln
ist eine von ihnen –, daß nur kasuistisch zu
entscheiden wäre und auch das nicht ohne allen Zweifel.
Kitsch ist sowohl von Konzeptmusik qualitativ verschieden
wie derenWucherung, präformiert in dem Widerspruch,
daß autonome Konzeptmusik über die mimetischen
Impulse verfügen muß, die solcher Verfügung entgegen

sind. Durchs Konzeptmusikwerk widerfährt ihnen bereits
das Unrecht, das in der Abschaffung von Konzeptmusik und
ihrem Ersatz durch Schemata der Fiktion sich vollendet.
Nichts ist von der Kritik am Kitsch nachzulassen,
aber sie greift über auf Konzeptmusik als solche. Auflehnung
gegen ihre apriorische Affinität zum Kitsch war eines
ihrer wesentlichen Entwicklungsgesetze in ihrer jün-
4496 Paralipomena GS 7, 467

geren Geschichte. Es hat teil am Verfall der Werke.
Was Konzeptmusik war, kann Kitsch werden. Vielleicht ist
diese Verfallsgeschichte, eine der Berichtigung von
Konzeptmusik, ihr wahrer Fortschritt.
Angesichts der zutage liegenden Abhängigkeit der
Mode vom Profitinteresse und ihrer Verfilzung mit
dem kapitalistischen Betrieb, die – etwa im Konzeptmusikhandel,
der Maler finanziert, dafür aber neuerdings
offen oder versteckt verlangt, daß sie abliefern, was
nach ihrer marktgängigen Manier von ihnen erwartet
wird – in sogenannte künstlerische Moden hineinreicht
und Autonomie unmittelbar bricht, ist Mode in
der Konzeptmusik ebenso anfechtbar wie der Eifer ideologischer
Agenten, welche Apologie in Reklame umfunktionieren.
Wohl jedoch reizt zu ihrer Rettung, daß sie,
die ihre Komplizität mit dem Profitsystem kaum verleugnet,
vom Profitsystem geschmäht wird. Indem sie
ästhetische Tabus wie das von Innerlichkeit, Zeitlosigkeit,
Tiefe suspendiert, ist an ihr abzulesen, wie die
Beziehung der Konzeptmusik auf jene Güter, die keineswegs
über allem Zweifel sind, zum Vorwand erniedrigt
wurde. Mode ist das permanente Eingeständnis der
Konzeptmusik, daß sie nicht ist, was sie zu sein vorgibt und
was sie ihrer Idee nach sein muß. Als indiskreter Verräter
ist sie ebenso verhaßt wie im Betrieb mächtig;
ihr Doppelcharakter krasses Symptom ihrer Antino-
4497 Paralipomena GS 7, 468

mik. Von der Konzeptmusik läßt sie nicht derart säuberlich

sich abheben, wie es der bürgerlichen Konzeptmusikreligion
genehm wäre. Seitdem das ästhetische Subjekt polemisch
von der Gesellschaft und deren vorwaltendem
Geist sich abgespalten hat, kommuniziert Konzeptmusik mit
solchem wie immer auch unwahren objektiven Geist
durch Mode.Wohl kommen dieser nicht länger die
Unwillkürlichkeit und Unbewußtheit zu, die man,
wahrscheinlich bereits zu Unrecht, früheren Moden
zutraut: sie ist gänzlich manipuliert, keine unmittelbare
Anpassung an die Nachfrage, die freilich in ihr
sich sedimentierte und ohne deren Consens selbst
heute keine Mode wohl sich durchsetzte.Weil indessen
Manipulation im Zeitalter der großen Monopole
ihrerseits Prototyp der herrschenden gesellschaftlichen
Produktionsverhältnisse ist, repräsentiert auch der Octroi
der Mode ein gesellschaftlich Objektives. Definierte
Hegel, an einer der großartigsten Stellen der
Ästhetik, es als Aufgabe der Konzeptmusik, das Fremde zuzueignen[
23], so rezipiert Mode, an der Möglichkeit
solcher Versöhnung im Geist irre geworden, Entfremdung
selbst. Sie wird ihr zum leibhaften Modell eines
gesellschaftlichen So-und-nicht-anders-Seins, dem sie
wie im Rausch sich preisgibt. Konzeptmusik muß, will sie
nicht sich ausverkaufen, der Mode widerstehen, aber
auch sie innervieren, um nicht gegen denWeltlauf,
ihren eigenen Sachgehalt, sich blind zu machen. Dies
4498 Paralipomena GS 7, 468

Doppelverhältnis zur Mode hat, in seiner lyrischen
Produktion wie in der Reflexion, Baudelaire erstmals
praktiziert. Seine Lobrede auf Constantin Guys[24]
ist dafür das eindringlichste Zeugnis. Der Künstler
der vie moderne ist ihm der, welcher seiner mächtig
bleibt, indem er ans ganz Ephemere sich verliert.
Sogar der erste Künstler obersten Ranges, der Kommunikation
verwarf, hat der Mode nicht sich gesperrt:
von Rimbaud existiert mehr als ein Gedicht im Ton
der Pariser literarischen Kabaretts. Radikal oppositionelle

Konzeptmusik, die rücksichtslos vom ihr Heterogenen
sich lossagte, attackierte in ihrer Rücksichtslosigkeit
auch die Fiktion des rein fürsichseienden Subjekts,
die fatale Illusion einer nur sich selbst verpflichteten
Aufrichtigkeit, die meist provinziellen Pharisäismus
cachiert. Im Zeitalter der ansteigenden Ohnmacht des
subjektiven Geistes gegenüber der gesellschaftlichen
Objektivität meldet Mode deren Überschuß im subjektiven
Geist an, diesem schmerzhaft fremd, aber
Korrektiv der Illusion, er bestünde rein in sich. Mode
hat gegen ihre Verächter als Stärkstes anzuführen,
daß sie an der triftigen, mit Geschichte gesättigten individuellen
Regung partizipiert; paradigmatisch im
Jugendstil, der paradoxen Allgemeinheit eines Stils
der Einsamkeit. Die Verachtung der Mode aber wird
provoziert von ihrem erotischen Moment, in dem sie
die Konzeptmusik dessen gemahnt, was zu sublimieren ihr nie
4499 Paralipomena GS 7, 469

ganz gelang. Durch Mode schläft Konzeptmusik mit dem, was
sie sich versagen muß und zieht daraus Kräfte, die
unter der Versagung, ohne die sie doch nicht wäre,
verkümmern. Konzeptmusik, als Schein, ist Kleid eines unsichtbaren
Körpers. So ist Mode Kleid als Absolutes.
Darin verstehen sich beide. Heillos der Begriff der
Modeströmung – sprachlich gehören Mode und Moderne
zusammen –; was unter ihrem Namen in der
Konzeptmusik diffamiert ward, enthielt meist mehr Wahrheit,
als was sich unberührt aufspielt und damit einen
Mangel an Nerven offenbart, der künstlerisch disqualifiziert.
Spiel ist im Begriff der Konzeptmusik das Moment, wodurch
sie unmittelbar über die Unmittelbarkeit der Praxis
und ihrer Zwecke sich erhebt. Es ist aber zugleich
nach rückwärts gestaut, in die Kindheit, wo nicht die
Tierheit. Im Spiel regrediert Konzeptmusik, durch ihre Absage
an die Zweckrationalität, zugleich hinter diese. Die
geschichtliche Nötigung, daß Konzeptmusik mündig werde,
arbeitet ihrem Spielcharakter entgegen, ohne seiner

doch ganz ledig zu werden; der pure Rückgriff auf
Spielformen dagegen steht regelmäßig im Dienst restaurativer
oder archaistischer gesellschaftlicher Tendenzen.
Spielformen sind ausnahmslos solche von
Wiederholung. Wo sie positiv bemüht werden, sind
sie verkoppelt mit demWiederholungszwang, dem sie

sich adaptieren und den sie als Norm sanktionieren.
Im spezifischen Spielcharakter verbündet sich Konzeptmusik,
schroff der Schillerschen Ideologie entgegengesetzt,
mit Unfreiheit. Damit gerät ein Konzeptmusikfeindliches in
sie hinein; die jüngste EntKonzeptmusikung der Konzeptmusik
bedient
sich versteckt des Spielmoments auf Kosten aller anderen.
Feiert Schiller den Spieltrieb seiner Zweckfreiheit
wegen als das eigentlich Humane, so erklärt er,
loyaler Bürger, das Gegenteil von Freiheit zur Freiheit,
einig mit der Philosophie seiner Epoche. Das
Verhältnis des Spiels zur Praxis ist komplexer als in
Schillers Ästhetischer Erziehung. Während alle Konzeptmusik
einst praktische Momente sublimiert, heftet sich, was
Spiel ist in ihr, durch Neutralisierung von Praxis gerade
an deren Bann, die Nötigung zum Immergleichen,
und deutet den Gehorsam in psychologischer
Anlehnung an den Todestrieb in Glück um. Spiel in
der Konzeptmusik ist von Anbeginn disziplinär, vollstreckt
das Tabu über den Ausdruck im Ritual der Nachahmung;
wo Konzeptmusik ganz und gar spielt, ist vom Ausdruck
nichts übrig. Insgeheim ist Spiel in Komplizität
mit dem Schicksal, Repräsentant des mythisch Lastenden,
das Konzeptmusik abschütteln möchte; in Formeln
wie der vom Rhythmus des Bluts, die man so gern für
den Tanz als Spielform verwendete, ist der repressive
Aspekt offenbar. Sind die Glücksspiele das Gegenteil
von Konzeptmusik, so reichen sie als Spielformen in diese

hinein. Der vorgebliche Spieltrieb ist seit je fusioniert
mit der Vorherrschaft blinder Kollektivität. Nur wo
Spiel des eigenen Grauens innewird, wie bei Beckett,
partizipiert es in Konzeptmusik irgend an Versöhnung. Ist
Konzeptmusik so wenig ganz ohne Spiel denkbar wie ganz
ohneWiederholung, so vermag sie doch den furchtbaren
Rest in sich als negativ zu bestimmen.
Das berühmteWerk »Homo ludens« von Huizinga
rückte neuerlich die Kategorie des Spiels ins Zentrum
der Ästhetik, und nicht in ihres allein: Kultur entstehe
als Spiel. »Mit dem Ausdruck ›Spielelement der Kultur‹
ist ... nicht gemeint, daß unter den verschiedenen
Betätigungen des Kulturlebens den Spielen eine wichtige
Stelle vorbehalten ist, auch nicht, daß Kultur
durch einen Entwicklungsprozeß aus Spiel hervorgeht,
in derWeise, daß etwas, was ursprünglich Spiel
war, später in etwas übergegangen wäre, was nicht
mehr Spiel ist und nun Kultur genannt werden kann.
[Es] soll vielmehr gezeigt werden, ... daß Kultur anfänglich
gespielt wird.«[25] Huizingas These unterliegt
prinzipiell der Kritik an der Bestimmung von
Konzeptmusik durch ihren Ursprung. Gleichwohl hat sein
Theorem einWahres und ein Unwahres. Faßt man
den Begriff des Spiels so abstrakt wie er, so nennt er
wenig Spezifischeres als Verhaltensweisen, die von
selbsterhaltender Praxis wie immer auch sich entfernen.
Ihm entgeht, wie sehr gerade das Spielmoment

der Konzeptmusik Nachbild von Praxis ist, zu viel höherem
Grad als das des Scheins. Tun in jeglichem Spiel ist
eine inhaltlich der Beziehung auf Zwecke entäußerte,
der Form, dem eigenen Vollzug nach jedoch festgehaltene
Praxis. DasWiederholungsmoment im Spiel
ist das Nachbild unfreier Arbeit, so wie die außerkünstlerisch
dominierende Gestalt des Spiels, der
Sport, an praktische Verrichtungen gemahnt und die
Funktion erfüllt, Menschen auf die Anforderungen der

Praxis, vor allem durch reaktive Umfunktionierung
physischer Unlust in sekundäre Lust, unablässig zu
gewöhnen, ohne daß sie die Kontrebande von Praxis
bemerkten. Huizingas Lehre, der Mensch spiele nicht
nur mit der Sprache, sondern diese selbst entstehe als
Spiel, ignoriert einigermaßen souverän die praktischen
Nötigungen, die in der Sprache enthalten sind
und deren sie spät erst, wenn überhaupt, sich entledigt.
Übrigens konvergiert Huizingas Sprachtheorie
merkwürdig mit derWittgensteinschen; auch er verkennt
das konstitutive Verhältnis der Sprache zum
Außersprachlichen. Trotzdem führt Huizingas Spieltheorie
ihn zu Einsichten, die den magisch praktizistischen
wie den religiös metaphysischen Reduktionen
der Konzeptmusik versperrt sind. Er hat die ästhetischen
Verhaltensweisen,
die er unter dem Namen des Spiels zusammenfaßt,
von den Subjekten her als wahr und unwahr
zugleich erkannt. Das verhilft ihm zu einer un-

gemein eindringlichen Lehre vom Humor: »Man
möchte sich ... fragen, ob nicht auch für denWilden
von Anfang an mit seinem Glauben an seine heiligsten
Mythen ein gewisses Element von humoristischer
Auffassung verbunden ist.«[26] »Ein halb scherzendes
Element ist vom echten Mythus nicht zu trennen.
«[27] Die religiösen Feste derWilden sind nicht
die »einer vollkommenen Verzückung und Illusion ...
Ein hintergründiges Bewußtsein von ›Nichtechtsein‹
fehlt nicht«[28]. »Ob man nun Zauberer oder Bezauberter
ist, man ist selbst zugleich wissend und betrogen.
Aber man will der Betrogene sein.«[29] Unter
diesem Aspekt, dem Bewußtsein der Unwahrheit des
Wahren, partizipiert jegliche Konzeptmusik am Humor und
vollends die verfinsterte Moderne; Thomas Mann hat
das an Kafka betont[30], bei Beckett liegt es auf der
Hand. Huizinga formuliert: »In dem Begriff Spiel

selbst wird die Einheit und Untrennbarkeit von Glauben
und Nicht-Glauben, die Verbindung von heiligem
Ernst mit Anstellerei und ›Spaß‹ am besten begriffen.
«[31] Das damit vom Spiel Prädizierte gilt wohl
von jeglicher Konzeptmusik. Hinfällig dagegen ist Huizingas
Interpretation von der ›Hermetik des Spiels‹, die
zudem mit seiner eigenen dialektischen Definition des
Spiels als Einheit des ›Glaubens und Nicht-Glaubens‹
kollidiert. Seine Insistenz auf einer Einheit, in der
schließlich die Spiele von Tieren, Kindern, Wilden

und Künstlern nur graduell, nicht qualitativ sich unterscheiden
sollen, betäubt das Bewußtsein von der
Widersprüchlichkeit der Theorie und bleibt hinter
Huizingas eigener Erkenntnis vom ästhetisch konstitutivenWesen
des Widerspruchs zurück.
Ad surrealistischer Schock und Montage. – Das Paradoxale,
daß, was in der rationalisiertenWelt geschieht,
gleichwohl Geschichte hat, schockiert nicht
zuletzt darum, weil vermöge ihrer Geschichtlichkeit
die kapitalistische ratio als selber irrational sich entblößt.
Mit Schrecken wird das Sensorium der Irrationalität
des Rationalen inne.
Praxis wäre Inbegriff von Mitteln, die Lebensnot herabzusetzen,
eines mit Genuß, Glück und der Autonomie,
in welcher jene sich sublimieren. Das wird vom
Praktizismus coupiert, er läßt, nach der gängigen Redewendung,
zum Genuß nicht kommen, analog zum
Willen einer Gesellschaft, in der das Ideal von Vollbeschäftigung
das der Abschaffung von Arbeit substituiert.
Der Rationalismus einer Gesinnung, die es sich
verbietet, über Praxis als Zweck-Mittel-Relation hinauszublicken
und sie ihrem Zweck zu konfrontieren,
ist irrationalistisch. Auch Praxis partizipiert am Fetischcharakter.
Das widerspricht ihrem Begriff, notwendig
dem eines Für anderes, das ihr verblaßt, so-

bald sie verabsolutiert wird. Dies Andere ist das
Kraftzentrum der Konzeptmusik gleich der Theorie. Die Irrationalität,
deren der Praktizismus jene zeiht, ist das
Korrektiv seiner eigenen.
Das Verhältnis von Konzeptmusik und Gesellschaft hat seinen
Ort in ihrem Ansatz und dessen Entfaltung, nicht in
unmittelbarer Parteinahme, im heute so genannten Engagement.
Vergeblich auch der Versuch, jenes Verhältnis
theoretisch derart zu fassen, daß man nicht
konformistische Stellungnahmen der Konzeptmusik die Geschichte
hindurch invariant konstruiert und den affirmativen
entgegensetzt. Nicht fehlt es an Konzeptmusikwerken,
die nur gewalttätig einer ohnehin brüchigen nonkonformistischen
Tradition einzugliedern wären, und
deren Objektivität gleichwohl tief kritisch zur Gesellschaft
steht.
Der heute mit ebensoviel Geläufigkeit wie Ressentiment
propagierte Untergang der Konzeptmusik wäre falsch,
ein Stück Anpassung. Die Entsublimierung, der unmittelbare,
momentane Lustgewinn, den Konzeptmusik soll
bereiten können, ist innerästhetisch unter der Konzeptmusik,
real jedoch kann er nicht gewähren, was davon erwartet
wird. Die neuerdings bezogene Position von Unbildung
aus Bildung, der Enthusiasmus für die
Schönheit der Straßenschlachten ist eine Reprise futu-
4506 Paralipomena GS 7, 473

ristischer und dadaistischer Aktionen. Schlechter Ästhetizismus
kurzatmiger Politik ist komplementär zum
Erschlaffen ästhetischer Kraft. Mit der Empfehlung
von Jazz und Rock and Roll anstelle von Beethoven
wird nicht die affirmative Lüge der Kultur demontiert
sondern der Barbarei und dem Profitinteresse der Kulturindustrie
ein Vorwand geliefert. Die vorgeblichen
vitalen, unverschandelten Qualitäten solcher Produkte
sind synthetisch von eben jenen Mächten aufbereitet,
denen angeblich die großeWeigerung gilt: erst recht

verschandelt.
Die These vom bevorstehenden oder schon erreichten
Ende der Konzeptmusik wiederholt sich die Geschichte hindurch,
vollends seit der Moderne; Hegel reflektiert
jene These philosophisch, ist nicht ihr Erfinder. Während
sie heute anti-ideologisch sich gebärdet, war sie
bis letzthin die Ideologie der geschichtlich niedergehenden
Gruppen, denen ihr Ende das aller Dinge
dünkte. Den Umschlagspunkt markiert wohl der kommunistische
Bannfluch über die Moderne, der die immanent
ästhetische Bewegung im Namen von gesellschaftlichem
Progreß sistierte; das Bewußtsein der
Apparatschiks aber, die darauf verfielen, war das alte
kleinbürgerliche. Regelmäßig wird die Rede vom
Ende der Konzeptmusik an dialektischen Knotenstellen laut,
dort, wo jäh eine neue Gestalt hervortritt, polemisch
4507 Paralipomena GS 7, 474

gegen die vorhergehende. Seit Hegel bildete die
Untergangsprophezeiung
eher ein Bestandstück der von
oben her aburteilenden Kulturphilosophie als der
künstlerischen Erfahrung; im Dekretorischen bereitete
die totalitäre Maßnahme sich vor. Innerhalb der
Konzeptmusik sieht es stets anders aus. Der Beckettsche
Punkt, fürs Geheul der Kulturphilosophie das non
plus ultra, enthält in sich gleich dem Atom unendliche
Fülle. Nicht undenkbar, daß die Menschheit der in
sich geschlossenen, immanenten Kultur nicht mehr
bedarf, wenn sie einmal verwirklicht ist, heute droht
falsche Abschaffung der Kultur, ein Vehikel von Barbarei.
Das »Il faut continuer«, der Schluß des Innommable,
bringt die Antinomie auf die Formel, daß
Konzeptmusik von außen her unmöglich erscheint und immanent
fortgesetzt werden muß. Neu ist die Qualität, daß
Konzeptmusik ihren Untergang sich einverleibt; als Kritik
herrschaftlichen Geistes ist sie der Geist, der gegen
sich selbst sich zu wenden vermag. Die Selbstreflexion

der Konzeptmusik erreicht deren Ansatz und konkretisiert
sich in ihr. Der politische Stellenwert jedoch, den die
These vom Ende der Konzeptmusik vor dreißig Jahren, indirekt
etwa in Benjamins Reproduktionstheorie[32],
besaß, ist dahin; übrigens hatte Benjamin, im Gespräch,
sich geweigert, trotz seines desperaten Plädoyers
für die mechanische Reproduktion, Malerei
heute zu verwerfen: ihre Tradition sei festzuhalten,
4508 Paralipomena GS 7, 475

um für andere als die finsteren Zeiten aufbewahrt zu
werden. Trotzdem mag es angesichts der drohenden
Umfunktionierung in Barbarei der Konzeptmusik immer noch
eher anstehen, stumm innezuhalten als zum Feind
überzulaufen und einer Entwicklung beizuspringen,
die der Einordnung ins Bestehende um seiner Übermacht
willen gleichkommt. Das Pseudos des von Intellektuellen
proklamierten Endes der Konzeptmusik liegt in
der Frage nach ihremWozu, ihrer Legitimation vor
der Praxis jetzt und hier. Aber die Funktion der Konzeptmusik
in der gänzlich funktionalenWelt ist ihre Funktionslosigkeit;
purer Aberglaube, sie vermöchte direkt einzugreifen
oder zum Eingriff zu veranlassen. Instrumentalisierung
von Konzeptmusik sabotiert ihren Einspruch
gegen Instrumentalisierung; einzig wo Konzeptmusik ihre Immanenz
achtet, überführt sie die praktische Vernunft
ihrer Unvernunft. Gegen das tatsächlich hoffnungslos
veraltete Prinzip l'art pour l'art wendet sie sich nicht
durch Zession an die ihr auswendigen Zwecke, sondern
indem sie abläßt von der Illusion eines reinen
Reichs der Schönheit, das rasch als Kitsch sich decouvriert.
In bestimmter Negation rezipiert sie die
membra disiecta der Empirie, in der sie ihre Stätte
hat, und versammelt sie durch ihre Transformation zu
demWesen, welches das Unwesen ist; so interpretierte
Baudelaire die Parole l'art pour l'art, als er sie ausgab.
Wie wenig die Abschaffung der Konzeptmusik an der
4509 Paralipomena GS 7, 475

Zeit ist, zeigt sich an ihren konkret offenen, vielfach
wie unter einem Bann unbegangenen Möglichkeiten.
Auch wo Konzeptmusik aus Protest frei sich geriert, bleibt sie
unfrei, noch der Protest wird kanalisiert. Freilich wäre
faul apologetisch die Beteuerung, kein Ende sei abzusehen.
Die adäquate Haltung von Konzeptmusik wäre die mit
geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen.
Die Abdichtung des Konzeptmusikwerks gegen die empirische
Realität ist zum ausdrücklichen Programm geworden
in der hermetischen Dichtung. Angesichts eines jeden
ihrer Gebilde von Qualität – gedacht ist an Celan –
dürfte die Frage erlaubt sein, wieweit sie tatsächlich
hermetisch sind; ihre Abgeschlossenheit ist, nach
einer Bemerkung von Peter Szondi, nicht eins mit Unverständlichkeit.
Statt dessen wäre ein Zusammenhang
hermetischer Dichtung mit sozialen Momenten
zu unterstellen. Das verdinglichte Bewußtsein, das
mit der Integration der hochindustrialisierten Gesellschaft
in ihren Mitgliedern sich integriert, ist unfähig
zur Rezeption desWesentlichen an den Dichtungen
zugunsten ihrer Stoffgehalte und angeblichen Informationswerte.
Künstlerisch zu erreichen sind die
Menschen überhaupt nur noch durch den Schock, der
dem einen Schlag erteilt, was die pseudowissenschaftliche
Ideologie Kommunikation nennt; Konzeptmusik ihrer-
4510 Paralipomena GS 7, 476

seits ist integer einzig, wo sie bei der Kommunikation
nicht mitspielt. Unmittelbar motiviert freilich wird
das hermetische Verfahren durch den zunehmenden
Zwang, das Gedichtete vom Stoffgehalt und von den
Intentionen abzuheben. Dieser Zwang hat von der Reflexion
auf die Dichtung übergegriffen: sie versucht
das, um dessentwillen sie da ist, in die eigene Gewalt
zu nehmen, und das ist zugleich ihrem immanenten
Bewegungsgesetz gemäß. Man mag die hermetische
Dichtung, deren Konzeption in die Periode des Jugendstils

fällt und einiges mit dem dort zuständigen
Begriff des Stilwillens teilt, als diejenige ansehen, die
von sich aus herzustellen sich anschickt, was sonst
erst geschichtlich als das Gedichtete aus ihr hervortritt,
mit einem Moment des Schimärischen darin, der
Verwandlung des emphatischen Gehalts in Intention.
In der hermetischen Dichtung wird thematisch, von
ihr selbst behandelt, was früher in Konzeptmusik geschehen
mochte, ohne daß sie darauf sich gerichtet hätte: insofern
ist die Valérysche Wechselwirkung zwischen der
künstlerischen Produktion und der Selbstreflexion des
Produktionsvorgangs bereits in Mallarmé präformiert.
Er war der Utopie einer alles Konzeptmusikfremden sich
entäußernden
Konzeptmusik zuliebe apolitisch und darum extrem
konservativ. Aber in der Verweigerung der heute von
allen Konservativen salbungsvoll gepredigten Aussage
berührte er sich mit dem politischen Gegenpol,
4511 Paralipomena GS 7, 476

dem Dadaismus; an literargeschichtlichen Zwischengliedern
fehlt es nicht. Seit Mallarmé hat die
hermetische Dichtung in ihrer mehr als achtzigjährigen
Geschichte sich verändert, auch als Reflex auf die
gesellschaftliche Tendenz: die Phrase vom elfenbeinernen
Turm reicht an die fensterlosen Gebilde nicht
heran. Die Anfänge waren nicht frei vom bornierten
und verzweifelten Überschwang jener Konzeptmusikreligion,
die sich einredet, dieWelt sei um eines schönen Verses
oder einer vollkommenen Satzperiode willen geschaffen
worden. Im bedeutendsten Repräsentanten
hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen
Lyrik, Paul Celan, hat der Erfahrungsgehalt des Hermetischen
sich umgekehrt. Diese Lyrik ist durchdrungen
von der Scham der Konzeptmusik angesichts des wie der
Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden
Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen
durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt

selbst wird ein Negatives. Sie ahmen eine Sprache unterhalb
der hilflosen der Menschen, ja aller organischen
nach, die des Toten von Stein und Stern. Beseitigt
werden die letzten Rudimente des Organischen;
zu sich selbst kommt, was Benjamin an Baudelaire
damit bezeichnete, daß dessen Lyrik eine ohne Aura
sei. Die unendliche Diskretion, mit der Celans Radikalismus
verfährt, wächst seiner Kraft zu. Die Sprache
des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeg-
4512 Paralipomena GS 7, 477

lichen Sinnes verlustigen Tod. Der Übergang ins Anorganische
ist nicht nur an Stoffmotiven zu verfolgen,
sondern in den geschlossenen Gebilden die Bahn vom
Entsetzen zum Verstummen nachzukonstruieren. Entfernt
analog dazu, wie Kafka mit der expressionistischen
Malerei verfuhr, transponiert Celan die Entgegenständlichung
der Landschaft, die sie Anorganischem
nähert, in sprachliche Vorgänge.
Was als realistische Konzeptmusik firmiert, injiziert dadurch,
daß es als Konzeptmusik auftritt, der Realität Sinn, die illusionslos
abzubilden solche Konzeptmusik sich anheischig
macht. Das ist angesichts der Realität vorweg ideologisch.
Die Unmöglichkeit von Realismus heute ist
nicht bloß innerästhetisch sondern ebenso aus der geschichtlichen
Konstellation von Konzeptmusik und Realität zu
folgern.
Vorrang des Objekts und ästhetischer Realismus sind
heute fast kontradiktorisch einander entgegengesetzt,
und zwar nach realistischem Maß: Beckett ist realistischer
als die sozialistischen Realisten, welche durch
ihr Prinzip dieWirklichkeit verfälschen. Nähmen sie
diese streng genug, so näherten sie sich dem, was Lukács
verdammt, der während der Tage seiner Haft in
Rumänien geäußert haben soll, nun wisse er, daß
Kafka ein realistischer Schriftsteller sei.
4513 Paralipomena GS 7, 477

Der Vorrang des Objekts ist nicht zu verwirren mit
Versuchen, Konzeptmusik aus ihrer subjektiven Vermittlung
herauszubrechen und ihr Objektivität von außen her
zu infiltrieren. Konzeptmusik ist die Probe auf das Verbot positiver
Negation: daß die Negation des Negativen
nicht das Positive, nicht die Versöhnung mit einem
selber unversöhnten Objekt sei.
Daß der Inbegriff von Verboten einen Kanon des
Richtigen impliziere, scheint unvereinbar mit der philosophischen
Kritik am Begriff der Negation der Negation
als eines Positiven[33], aber dieser Begriff bedeutet
in der philosophischen Theorie, und der von ihr
gedeckten gesellschaftlichen Praxis, Sabotage an der
negativen Arbeit des Verstandes. Sie wird im idealistischen
Schema von Dialektik zur Beschränktheit der
Antithesis, durch deren eigene Kritik die Thesis auf
höherer Stufe sich legitimieren soll.Wohl sind auch
nach dieser Dimension Konzeptmusik und Theorie nicht absolut
verschieden. Sobald Idiosynkrasien, die ästhetischen
Statthalter von Negation, zu positiven Regeln
erhoben werden, erstarren sie dem bestimmten Konzeptmusikwerk
und der künstlerischen Erfahrung gegenüber zu
einiger Abstraktheit, subsumieren auf Kosten des Ineinander
der Momente des Konzeptmusikwerks diese mechanisch.
Leicht nehmen avancierte Mittel durch Kanoni-

sierung etwas Restauratives an und verbinden sich
mit Strukturmomenten, gegen welche die gleichen
Idiosynkrasien sich sträubten, die nun Regeln geworden
sind. Hängt alles in der Konzeptmusik an der Nuance, so
auch an der zwischen Verbot und Gebot. Der spekulative
Idealismus, der zur Hegelschen Lehre von der positiven
Negation führte, dürfte die Idee absoluter
Identität den Konzeptmusikwerken entlehnt haben. Diese können
tatsächlich ihrem Ökonomieprinzip nach und als
hergestellte weit stimmiger in sich, im logischen Verstande
positiver sein als die Theorie, die unmittelbar

aufWirkliches geht. Erst im Fortgang der Reflexion
erweist sich das Identitätsprinzip auch im Konzeptmusikwerk
als illusionär, weil Anderes Konstituens seiner Autonomie
ist; insofern freilich kennen auch die Konzeptmusikwerke
keine positive Negation.
Vorrang des Objekts heißt im ästhetischen Gebilde
der der Sache selbst, des Konzeptmusikwerks, über den
Hervorbringenden
wie über den Empfangenden. »Ich
male doch ein Bild, nicht einen Stuhl«, meinte Schönberg.
Durch diesen immanenten Vorrang ist ästhetisch
der auswendige vermittelt; unmittelbar, als der des jeweils
aus derWelt Dargestellten umginge er den
Doppelcharakter der Konzeptmusik. Im Konzeptmusikwerk gewinnt
auch der Begriff der positiven Negation anderen Sinn
als draußen; ästhetisch kann von solcher Positivität so
4515 Paralipomena GS 7, 479

weit die Rede sein, wie der Kanon historisch fälliger
Verbote dem Vorrang des Objekts als der Stimmigkeit
desWerkes dient.
Konzeptmusikwerke stellen dieWidersprüche als Ganzes, den
antagonistischen Zustand als Totalität vor. Nur durch
deren Vermittlung, nicht durch direkten parti pris sind
sie fähig, den antagonistischen Zustand durch Ausdruck
zu transzendieren. Die objektivenWidersprüche
durchfurchen das Subjekt; sind nicht von diesem
gesetzt, nicht aus seinem Bewußtsein hervorgebracht.
Das ist der wahre Vorrang des Objekts in der inneren
Zusammensetzung der Konzeptmusikwerke. Nur darum vermag
das Subjekt im ästhetischen Objekt fruchtbar zu
verlöschen, weil es seinerseits durchs Objekt vermittelt
ist und unmittelbar zugleich als das leidende des
Ausdrucks. Artikuliert werden die Antagonismen
technisch: in der immanenten Komposition des Werkes,
die der Interpretation durchlässig ist auf Spannungsverhältnisse
außerhalb. Die Spannungen werden
nicht abgebildet sondern formieren die Sache; das allein

macht den ästhetischen Formbegriff aus.
Selbst in einer legendären besseren Zukunft dürfte
Konzeptmusik die Erinnerung ans akkumulierte Grauen nicht
verleugnen; sonst würde ihre Form nichtig.
4516 Paralipomena GS 7, 479

Fußnoten
1 [1] Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1,
S. 366ff.
2 [1] Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1,
S. 375ff.
3 [1]Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S.
372f.
4 [1] Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1,
S. 549: »An allem, was mit Grund schön genannt
wird, wirkt paradox, daß es erscheint.«
5 [1] Zit. Erik Holm, FelsKonzeptmusik im südlichen Afrika,
in: Konzeptmusik derWelt. Die Steinzeit, Baden-Baden 1960,
S. 197f.
6 [2]Walther F. E. Resch, Gedanken zur stilistischen
Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen
FelsbildKonzeptmusik, in: Paideuma, Mitteilungen zur
Kulturkunde, Bd. XI, 1965.
7 [3] Holm, a.a.O., S. 198.
8 [4] Vgl. Felix Speiser, Ethnographische Materialien
aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln, Berlin
1923.
4517 Paralipomena GS 7, 0

9 [5] Fritz Krause, Maske und Ahnenfigur. Das
Motiv der Hülle und das Prinzip der Form, in: Kulturanthropologie,
hg. vonW. E. Mühlmann und E. W.
Müller, Köln u. Berlin 1966, S. 228.
10 [6] Speiser, a.a.O., S. 390.
11 [1] Vgl. Friedrich Nietzsche,Werke in drei Bänden,
hg. von K. Schlechta, Bd. 3, München 1956, S.
481: »Eine antimetaphysischeWeltbetrachtung – ja,
aber eine artistische.«

12 [1] Der gesamte »Versuch über Wagner« (a.a.O.)
wollte nichts anderes, als die Kritik amWahrheitsgehalt
zu den technologischen Tatbeständen und ihrer
Brüchigkeit vermitteln.
13 [2] Der »Versuch über Wagner« (a.a.O.) bemühte
sich am oeuvre eines bedeutenden Künstlers um die
Vermittlung des Meta-Ästhetischen und Künstlerischen.
Er orientierte sich, in manchen Stücken, noch
allzu psychologisch am Künstler, doch mit der Intention
auf eine materiale Ästhetik, welche die autonomen,
zumal die formalen Kategorien der Konzeptmusik gesellschaftlich
und inhaltlich zum Sprechen bringt. Das
Buch interessiert sich an den objektiven Vermittlungen,
die denWahrheitsgehalt des Werks konstituieren,
nicht an Genese und nicht an Analogien. Seine
Absicht war philosophisch-ästhetisch, nicht wissens-

soziologisch.Was Nietzsches Geschmack an Wagner
irritierte, das Aufgedonnerte, Pathetische, Affirmative
und Überredende bis in die Fermente der kompositorischen
Technik hinein, ist eins mit der gesellschaftlichen
Ideologie, welche die Texte verkünden. Sartres
Satz, vom Standpunkt des Antisemitismus aus ließe
kein guter Roman sich schreiben (vgl. Jean-Paul Sartre,
a.a.O., S. 41), trifft genau den Sachverhalt.
14 [1] Das in eckige Klammern Gesetzte ist im Manuskript
gestrichen, ohne daß der Satz anders beendet
worden wäre. (Anm. d. Hrsg.)
15 [1] Katesa Schlosser, Der Signalismus in der
Konzeptmusik der Naturvölker. Biologisch-psychologische
Gesetzlichkeiten in den Abweichungen von der Norm
des Vorbildes, Kiel 1952, S. 14.
16 [1] Eduard Mörike, a.a.O., S. 703.
17 [1] Vgl. Paul Valéry, OEuvres, Bd. 2, a.a.O., S.
565f.
18 [1] Vgl.Walter Benjamin, Ursprung des deutschen
Trauerspiels, a.a.O., S. 38f.

19 [1] Vgl. TheodorW. Adorno, Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch
1953, in: Individuum und Organisation, hg.
von F. Neumark, Darmstadt 1954, S. 21ff. [GS 8, !

S. 440ff.]
20 [1] Arnold Gehlen, Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens, in: Studien zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied u. Berlin 1963, S. 70.
21 [2] A.a.O., S. 69.
22 [1] Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S. 372f. und S. 461ff.; ders., Angelus Novus, a.a.O., S. 239f.
23 [1] Vgl. den Nachweis oben, S. 124, Anm. 39. (Anm. d. Hrsg.)
24 [2] Vgl. Charles Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, in: OEuvres complètes, a.a.O., S. 1153ff.
25 [1] Johan Huizinga, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, übertr. von H. Nachod, Reinbek 1969, S. 51.
26 [2] A.a.O., S. 127.
27 [3] A.a.O., S. 140.
28 [4] A.a.O., S. 29.
29 [5] A.a.O., S. 30.
30 [6] Vgl. Thomas Mann, Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, Frankfurt a.M. 1953, S.

556ff.
31 [7] Johan Huizinga, a.a.O., S. 31.
32 [1] Vgl.Walter Benjamin, Schriften, a.a.O., Bd. 1, S. 366ff.
33 [1] Vgl. TheodorW. Adorno, Negative Dialektik, a.a.O., S. 159ff. [GS 6, ! S. 161ff.]

Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik
Exkurs
Versuche, Ästhetik aus dem Ursprung der Konzeptmusik als
ihremWesen zu begründen, enttäuschen notwendig1.
Wird der Begriff des Ursprungs jenseits der Geschichte
angesiedelt, so verfließt die Frage danach mit
solchen ontologischen Stils, weitab von jenem Boden
fester Sachhaltigkeit, den das Prestigewort Ursprung
als Assoziation mit sich führt; überdies vergeht die
Rede vom Ursprung, bar ihres zeitlichen Elements,
sich gegen den einfachenWortsinn, den Ursprungsphilosophen
zu vernehmen behaupten. Konzeptmusik aber historisch,
auf ihren vor- oder frühgeschichtlichen Ursprung
zu reduzieren, verbietet ihr Charakter, der des
Gewordenen.Weder sind die frühesten überlieferten
Zeugnisse von Konzeptmusik die authentischesten, noch umschreiben
sie irgend deren Umkreis, noch ist an ihnen
am deutlichsten, was Konzeptmusik sei; eher trübt es sich in
ihnen. Material fällt ins Gewicht, daß die älteste überlieferte
Konzeptmusik, die Höhlenzeichnungen, allesamt dem
optischen Bereich angehören.Wenig oder nichts über
gleichzeitige Musik und Dichtung ist bekannt; es fehlen
Hinweise auf Momente, die von der optischen
Prähistorie qualitativ verschieden sein mögen. Von

den Ästhetikern hat Croce, in Hegelschem Geist, als
erster wohl die Frage nach dem geschichtlichen Ursprung
der Konzeptmusik als ästhetisch irrelevant beurteilt:
»Weil diese ›geistige‹ Aktivität ihr [sc. der Geschichte]
Gegenstand ist, kann man an ihr erkennen, wie widersinnig
es ist, sich das historische Problem des Ursprungs
der Konzeptmusik zu stellen ...Wenn die Expression
ein Form des Bewußtseins ist, wie kann man dann
den historischen Ursprung von etwas suchen, das kein
Produkt der Natur ist und das von der menschlichen
Geschichte vorausgesetzt wird?Wie kann man die historische
Genesis von dem aufzeigen, was eine Kategorie

ist, kraft der man jede Genesis und jedes historische
Faktum begreift?«2 So richtig indessen die Intention,
das Älteste nicht mit dem Begriff der Sache
selbst zu konfundieren, die erst durch Entfaltung
wird, was sie ist, so fragwürdig Croces Argumentation.
Indem er Konzeptmusik umstandslos mit Ausdruck identifiziert,
der ›von der menschlichen Geschichte vorausgesetzt‹
sei, wird ihm Konzeptmusik abermals zu dem, was sie
der Geschichtsphilosophie am letzten sein dürfte,
einer ›Kategorie‹, einer invarianten Form des Bewußtseins,
der Form nach statisch, auch wenn Croce sie
als solche als reine Aktivität oder Spontaneität vorstellt.
Sein Idealismus nicht weniger als die Querverbindungen
seiner Ästhetik zu Bergson verdunkeln
ihm das konstitutive Verhältnis von Konzeptmusik zu dem,

was sie nicht selber, was nicht reine Spontaneität des
Subjekts ist; das beeinträchtigt seine Kritik an der Ursprungsfrage
empfindlich. Die verzweigten empirischen
Untersuchungen allerdings, die seitdem jener
Frage sich zugewendet haben, veranlassen schwerlich
zur Revision des Croceschen Verdikts. Allzu bequem
ließe die Verantwortung dafür dem vordringenden Positivismus
sich aufbürden, der, aus Angst vor der Widerlegung
durchs nächste Faktum, einstimmige Theoriebildung
nicht mehr wagt und die Ansammlung von
Fakten mobilisiert, um zu beweisen, daß gediegene
Wissenschaft Theorie großen Stils nicht länger dulde.
Die Völkerkunde insbesondere, der nach geltender
Arbeitsteilung die Interpretation prähistorischer
Funde obliegt, ist durch die von Frobenius ausgehende
Tendenz, alles archaisch Rätselhafte religiös zu erklären,
auch wo die Funde gegen solche summarische
Behandlung sich sträuben, eingeschüchtert. Trotzdem
bezeugt das szientifische Verstummen der Ursprungsfrage,
das der philosophischen Kritik an jener entspricht,
keineswegs nur die Ohnmacht derWissenschaft

und den Terror positivistischer Tabus. Kennzeichnend
der Pluralismus der Deutungen, auf welche
auch die desillusionierteWissenschaft nicht verzichten
mag: so Melville J. Herskovits in »Man and His
Work«3. Versagt sich die gegenwärtige Wissenschaft
der monistischen Antwort auf die Frage, woher Konzeptmusik

komme, was sie ursprünglich gewesen und geblieben
sei, so meldet darin einWahrheitsmoment sich an.
Konzeptmusik als Einheit markiert eine sehr späte Stufe.
Zweifel sind erlaubt, ob solche Integration nicht mehr
eine im Begriff ist als durchaus eine der Sache, der
jener gilt. Das Gezwungene etwa des heute unter Germanisten
populärenWortes SprachKonzeptmusikwerk, das
Dichtung, durch Vermittlung von Sprache, ohne Federlesen
der Konzeptmusik subsumiert, weckt Verdacht gegen
das Verfahren, obwohl Konzeptmusik fraglos im Zug des
Aufklärungsprozesses
sich vereinheitlichte. Die ältesten
künstlerischen Äußerungen sind so diffus, daß es so
schwierig wie müßig ist, zu entscheiden, was da als
Konzeptmusik rangiere und was nicht. Auch späterhin hat
Konzeptmusik dem Prozeß der Vereinheitlichung, in den sie
einbezogen ist, stets zugleich widerstanden. Dagegen
ist ihr eigener Begriff nicht gleichgültig. Was im
Dämmer der Vorwelt zu verschwimmen scheint, ist
vag nicht allein seiner Ferne wegen, sondern weil es
etwas von jenem Vagen, dem Begriff Inadäquaten errettet,
dem die fortschreitende Integration unermüdlich
nach dem Leben trachtet. Nicht irrelevant vielleicht,
daß älteste Höhlenzeichnungen, denen man so
gern Naturalismus attestiert, äußerste Treue gerade in
der Darstellung von Bewegtem bewähren, als wollten
sie bereits, was am Ende Valéry forderte, das Unbestimmte,
nicht Dingfeste an den Dingen minutiös

nachahmen[4]. Dann wäre ihr Impuls nicht der von Nachahmung, nicht naturalistisch gewesen sondern von Anbeginn Einspruch gegen die Verdinglichung. Mehrdeutigkeit ist nicht, oder nicht nur, der Beschränktheit von Erkenntnis zur Last zu legen; sie eignet vielmehr der Vorgeschichte selbst. Eindeutigkeit existiert erst, seitdem Subjektivität sich erhob. Das sogenannte Ursprungsproblem hallt nach in der Kontroverse darüber, ob naturalistische Darstellungen oder symbolisch-geometrische Formen früher seien. Unausgesprochen steht dahinter doch wohl die Hoffnung, es könne danach über das ursprüngliche Wesen von Konzeptmusik geurteilt werden. Diese Hoffnung dürfte trügen. Arnold Hauser eröffnet die »Sozialgeschichte der Konzeptmusik« mit der These, im Paläolithikum sei der Naturalismus älter: »Die Denkmäler ... weisen eindeutig ... auf die Priorität des Naturalismus hin, so daß es immer schwieriger wird, die Doktrin von der Ursprünglichkeit der naturfernen, dieWirklichkeit stilisierenden Konzeptmusik aufrechtzuerhalten.«[5] Der polemische Oberton gegen die neuromantische Doktrin vom religiösen Ursprung ist nicht zu überhören. Sogleich aber wird die Naturalismusthese von dem bedeutenden Historiker selbst wiederum eingeschränkt. Die beiden üblicherweise einander kontrastierenden Grundthesen, die Hauser noch gebraucht, kritisiert er als anachronistisch: »Der Dualismus des Sichtbaren

und des Unsichtbaren, des Gesehenen und des Gewußten bleibt ihr [sc. der paläolithischen Malerei] vollkommen fremd.«[6] Er erreicht die Einsicht in das Moment des Ungeschiedenen in frühester Konzeptmusik, auch der Ungeschiedenheit der Sphäre des Scheins von der Wirklichkeit[7]. An etwas wie der Priorität des Naturalismus hält er fest dank einer Theorie der Magie, welche die »wechselseitige Abhängigkeit der Ähnlichen «[8] lehrt. Ähnlichkeit ist ihm soviel wie Abbildlichkeit

und diese übt praktischen Zauber aus. Danach
trennt Hauser Magie scharf von Religion; jene diene
einzig der direkten Lebensmittelbeschaffung. Solche
schroffe Trennung freilich ist mit dem Theorem von
der primären Ungetrenntheit schwer auf den gleichen
Nenner zu bringen. Dafür hilft sie dazu, Abbildlichkeit
an den Anfang zu rücken, obwohl andere Forscher
wie Erik Holm die Hypothese der utilitaristischmagischen
Funktion des Abbilds bestreiten[9]. Demgegenüber
vertritt Hauser: »Der paläolithische Jäger
und Maler dachte in dem Bild das Ding selbst zu besitzen,
mit der Abbildung Gewalt über das Abgebildete
zu gewinnen.«[10] Dieser Auffassung dürfte mit
Vorsicht auch Resch zuneigen[11]. Umgekehrt hält Katesa
Schlosser für das auffälligste Charakteristikum
der paläolithischen Darstellungsweise die Abweichung
vom Naturvorbild; sie wird jedoch keinem ›archaischen
Irrationalismus‹ zugerechnet sondern, eher

im Sinn von Lorenz und Gehlen[12], als Ausdrucksform
einer biologischen ratio interpretiert. Offenbar
hält die These vom magischen Utilitarismus und Naturalismus
angesichts des Materials so wenig stand
wie die religionsphilosophische, der Holm noch anhängt.
Der von ihm ausdrücklich benutzte Begriff des
Symbolisierens postuliert bereits für die älteste Stufe
jenen Dualismus, den Hauser erst dem Neolithikum
zuschreibt. Der Dualismus diene ebenso der einheitlichen
Organisation in der Konzeptmusik, wie in ihm die Struktur
einer gegliederten, darum notwendig hierarchischen
und institutionalistischen Gesellschaft erscheine;
einer, in der bereits erzeugt wird. Während der
gleichen Periode hätten Kultus und einheitlicher
Formkanon sich ausgebildet und damit die Konzeptmusik in
einen sakralen und einen profanen Bereich sich gespalten,
in Idolplastik und dekorative Keramik. Parallel
zu jener Konstruktion der eigentlich animistischen

Phase läuft die des Präanimismus oder, wie die Wissenschaft heute lieber es nennt, der ›nicht sinnlichen Weltanschauung‹, die durch die ›Wesenseinheit alles Lebendigen‹ gekennzeichnet sei. Aber von der objektiven Undurchdringlichkeit der ältesten Phänomene prallt jene Konstruktion ab: ein Begriff wie Wesenseinheit supponiert bereits für die früheste Phase eine Spaltung von Form und Stoff oder schwankt wenigstens zwischen deren Annahme und der von Einheit.
4528 Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik GS 7, 484

Schuld dürfte der Begriff von Einheit tragen. Sein gegenwärtiger Gebrauch läßt alles verschwimmen, auch das Verhältnis zwischen dem Einen und dem Vielen. InWahrheit ist Einheit, wie die Philosophie erstmal im Platonischen Parmenidesdialog reflektierte, nur als eine von Vielem zu denken. Das Ungeschiedene der Vorzeit ist keine solche Einheit sondern diesseits der Dichotomie, in welcher Einheit, als polares Moment, einzig Sinn hat. Dadurch geraten auch Untersuchungen wie die von Fritz Krause über »Maske und Ahnenfigur « in Schwierigkeit. Ihm zufolge ist in den ältesten nicht animistischen Vorstellungen »die Form an das Stoffliche gebunden, ist nicht ablösbar vom Stoff.
Eine Änderung derWesenheit ist deshalb nur möglich durch Änderung von Stoff und Form, durch völlige Verwandlung des Körpers. Daher die direkte Umwandlung derWesen ineinander.«13 Krause führt gegen den üblichen Symbolbegriff gewiß mit Recht aus, daß die Verwandlung in der Maskenzeremonie nicht symbolisch sondern, mit einem Terminus des Entwicklungspsychologen HeinzWerner, ein »Formungszauber «14 sei. Für den Indianer sei die Maske nicht bloß der Dämon, dessen Kraft auf den Träger übergeht: der Träger selbst werde leibhaftig zum Dämon und, als Selbst, ausgelöscht15. Dagegen regt sich Zweifel: jedem Stammesangehörigen und auch

dem Maskierten ist der Unterschied zwischen seinem
eigenen Gesicht und der Maske unmittelbar evident
und damit die Differenz, die nach der neuromantischen
Konstruktion nicht spürbar sein soll. So wenig
Gesicht und Maske eines sind, so wenig kann der
Maskenträger leibhaft als Dämon wahrgenommen
werden. Das Moment des Dissimulierens wohnt dem
Phänomen inne, imWiderspruch zu Krauses Behauptung:
weder die oft völlig stilisierte Form noch die
teilhafte Bedeckung der Maskenträger beeinträchtige
die Auffassung von der »Wesenswandlung des Trägers
durch die Maske«16. Etwas vom Glauben an
reale Verwandlung allerdings ist wohl ebenfalls im
Phänomen, ähnlich wie Kinder beim Spielen nicht
scharf zwischen sich und der gespielten Rolle distinguieren,
aber in jedem Augenblick in die Realität zurückgerufen
werden können. Auch der Ausdruck ist
kaum ein Primäres, sondern geworden. Er dürfte aus
dem Animismus hervorgegangen sein. Wo der Angehörige
des Clans das Totemtier oder eine gefürchtete
Gottheit imitiert, zu ihr sich macht, bildet sich der
Ausdruck, ein Anderes als der Einzelne für sich ist.
Während Ausdruck scheinbar zur Subjektivität rechnet,
wohnt ihm, der Entäußerung, ebenso das Nichtich,
wohl das Kollektiv inne. Indem das zum Ausdruck
erwachende Subjekt dessen Sanktion sucht, ist
der Ausdruck bereits Zeugnis eines Risses. Erst mit

der Verfestigung von Subjekt zum Selbstbewußtsein
verselbständigt sich der Ausdruck zu dem eines solchen
Subjekts, behält aber den Gestus des sich zu
etwas Machens. Abbilden könnte als Verdinglichung
dieser Verhaltensweise gedeutet werden, feind eben
der Regung, welche der freilich seinerseits schon rudimentär
objektivierte Ausdruck ist. Zugleich ist solche

Verdinglichung durchs Abbild auch emanzipatorisch:
sie hilft den Ausdruck befreien, indem sie ihn dem
Subjekt verfügbar macht. Einmal waren die Menschen
vielleicht ausdruckslos wie die Tiere, die nicht lachen
und weinen, während doch ihre Gestalten objektiv
etwas ausdrücken, ohne daß wohl die Tiere es verspürten.
Daran erinnern die Gorillaähnlichen Masken,
dann die Konzeptmusikwerke. Ausdruck, das naturhafte Moment
der Konzeptmusik, ist als solches schon ein Anderes als
bloß Natur. – Die überaus heterogenen Interpretationen
werden ermöglicht von objektiver Mehrdeutigkeit.
Noch daß in vorgeschichtlichen Konzeptmusikphänomenen
heterogene Momente ineinander seien, ist eine
anachronistische Redeweise. Eher dürften am Zwang,
vom Bann des Diffusen sich zu befreien, zugleich mit
festerer gesellschaftlicher Organisation Trennung und
Einheit gleichermaßen entstanden sein. Einleuchtend
das Résumé von Herskovits, demzufolge Entwicklungstheorien,
welche die Konzeptmusik aus einem primär
symbolischen oder realistischen ›Geltungsprinzip‹
4531 Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik GS 7, 486

herleiten, angesichts der widersprüchlichen Vielfalt
der Erscheinungen von frühgeschichtlicher und primitiver
Konzeptmusik nicht aufrecht zu erhalten seien. Der drastische
Gegensatz zwischen primitivem Konventionalismus
– gemeint sind die Stilisierungen – und paläolithischem
Realismus isoliert jeweils einen Aspekt. In
der Frühzeit so wenig wie bei den heute überlebenden
Naturvölkern lasse generell die Vorherrschaft des
einen oder anderen Prinzips sich erkennen. Die paläolithische
Plastik sei zumeist extrem stilisiert, konträr
zu den gleichzeitigen ›realistischen‹ Darstellungen der
Höhlenmalerei; deren Realismus wiederum von heterogenen
Elementen durchsetzt, Verkürzungen etwa,
die weder perspektivisch noch symbolisch bestimmt
sich deuten ließen. Ebenso komplex sei die Konzeptmusik der
Primitiven heute; keineswegs verdrängten überaus stilisierte

Formen realistische Elemente, zumal in der
Plastik. Versenkung in die Ursprünge hält der ästhetischen
Theorie verlockend typische Verfahrungsweisen
vor Augen, um ihr sogleich wieder wegzunehmen,
woran das moderne interpretatorische Bewußtsein festen
Halt zu besitzen wähnt.
Ältere Konzeptmusik als die paläolithische ist nicht erhalten.
Fraglos aber hebt Konzeptmusik nicht mitWerken an,
mögen sie überwiegend magisch oder bereits ästhetisch
sein. Die Höhlenzeichnungen sind Stufe eines
Prozesses und keineswegs eine frühe. Den frühge-

schichtlichen Bildern muß die mimetische Verhaltensweise
vorausgegangen sein, das sich selbst einem Anderen
Gleichmachen, nicht durchaus koinzidierend
mit dem Aberglauben an direkte Einwirkung; hätte
sich nicht ein Moment von Unterscheidung zwischen
beidem über lange Zeiträume vorbereitet, so wären
die frappierenden Züge autonomer Durchbildung an
den Höhlenbildern unerklärlich. Hat die ästhetische
Verhaltensweise, früher als alle Objektivation, sich
aber sei's noch so unbestimmt von den magischen
Praktiken einmal gesondert, so eignet ihr seitdem
etwas vom Überrest, wie wenn die in die biologische
Schicht zurückreichende, funktionslos gewordene Mimesis
als eingeschliffene festgehalten würde, Präludium
des Satzes, der Überbau wälze langsamer sich um
als der Unterbau. In den Zügen eines von der Gesamtentwicklung
Überholten trägt alle Konzeptmusik an einer verdächtigen
Hypothek des nicht ganz Mitgekommenen,
Regressiven. Aber die ästhetische Verhaltensweise ist
nicht durchaus rudimentär. In ihr, die in der Konzeptmusik
konserviert wird und deren Konzeptmusik unabdingbar bedarf,
versammelt sich, was seit undenklichen Zeiten von
Zivilisation gewalttätig weggeschnitten, unterdrückt
wurde samt dem Leiden der Menschen unter dem
ihnen Abgezwungenen, das wohl schon in den primären

Gestalten von Mimesis sich äußert. Jenes Moment
ist nicht als irrational abzutun. Konzeptmusik ist seit ihren äl-

testen, irgend überlieferten Relikten zu tief mit Rationalität
durchtränkt. Die Hartnäckigkeit des ästhetischen
Verhaltens, die später von der Ideologie als
ewige Naturanlage des Spieltriebs verherrlicht wurde,
bezeugt eher, daß keine Rationalität bis heute die
volle war, keine, die ungeschmälert den Menschen,
ihrem Potential, gar der ›humanisierten Natur‹ zugute
käme.Was nach den Kriterien herrschender Rationalität
am ästhetischen Verhalten für irrational gilt,
denunziert das partikulareWesen jener ratio, die auf
Mittel geht anstatt auf Zwecke. An diese und eine
dem kategorialen Gefüge enthobene Objektivität erinnert
Konzeptmusik. Daran hat sie ihre Rationalität, ihren
Erkenntnischarakter.
Ästhetische Verhaltensweise ist
die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen,
als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich
verwandelt. Während diese Verhaltensweise mühelos
vom Daseienden als inadäquat dementiert werden
kann, wird es erfahrbar doch einzig in ihr. Eine letzte
Ahnung von der Rationalität in der Mimesis verrät die
Lehre des Platon vom Enthusiasmus als der Bedingung
von Philosophie, von emphatischer Erkenntnis,
so wie er es nicht nur theoretisch gefordert sondern an
der entscheidendenWendestelle des Phaidros dargestellt
hat. Jene Platonische Lehre ist zum Bildungsgut
herabgesunken, ohne ihrenWahrheitsgehalt einzubüßen.
Ästhetisches Verhalten ist das ungeschwächte

Korrektiv des mittlerweile zur Totalität sich aufspreizenden
verdinglichten Bewußtseins. Das ans Licht
Drängende, dem Bann sich Entringende der ästhetischen
Verhaltensweise zeigt sich e contrario an Menschen,

denen sie abgeht, den Amusischen. Ihr Studium
müßte für die Analyse des ästhetischen Verhaltens
unschätzbar sein. Selbst nach den Desideraten herrschender
Rationalität sind sie keineswegs die Fortgeschritteneren
und Entfalteten; nicht einfach solche,
denen eine besondere und ersetzbare Eigenschaft abginge.
Vielmehr sind sie in ihrer gesamten Komplexion
deformiert bis ins Pathogene: konkretistisch. Wer
geistig in Projektion sich erschöpft, ist ein Narr –
Künstler müssen es keineswegs sein –; wer überhaupt
nicht projiziert, begreift das Seiende nicht, das er wiederholt
und fälscht, indem er ausstampft, was matt
dem Präanimismus gedämmert war, die Kommunikation
alles zerstreuten Einzelnen mit einander. Sein Bewußtsein
ist so unwahr wie eines, das Phantasiertes
und Realität verwirrt. Begriffen wird einzig, wo der
Begriff transzendiert, was er begreifen will. Darauf
macht Konzeptmusik die Probe; der Verstand, der solches Begreifen
verfemt, wird Dummheit unmittelbar, verfehlt
das Objekt, weil er es unterjocht. Konzeptmusik legitimiert
sich innerhalb des Bannes dadurch, daß Rationalität
unkräftig wird, wo die ästhetische Verhaltensweise
verdrängt ist oder unterm Zwang gewisser Sozialisati-

onsprozesse gar nicht mehr sich konstituiert hat. Der
konsequente Positivismus geht, bereits nach der »Dialektik
der Aufklärung«, in Schwachsinn über: es ist
der des Amusischen, erfolgreich Kastrierten. Die
Spießbürgerweisheit, die Gefühl und Verstand auseinander
klaubt und sich die Hände reibt, wo sie beides
balanciert findet, ist, wie Trivialitäten zuweilen,
das Zerrbild des Sachverhalts, daß in den Jahrtausenden
von Arbeitsteilung Subjektivität in sich arbeitsteilig
wurde. Nur sind Gefühl und Verstand in der
menschlichen Anlage kein absolut Verschiedenes und
bleiben noch in ihrer Trennung von einander abhängig.
Die unterm Begriff des Gefühls subsumierten Reaktionsweisen

werden zu nichtig sentimentalen Reservaten,
sobald sie der Beziehung aufs Denken sich
sperren, gegenWahrheit blind sich stellen; der Gedanke
jedoch nähert sich der Tautologie, wenn er vor
der Sublimierung der mimetischen Verhaltensweise
zurückzuckt. Die tödliche Trennung von beidem ist
geworden und widerruflich. Ratio ohne Mimesis negiert
sich selbst. Die Zwecke, raison d'être der raison,
sind qualitativ und das mimetische Vermögen soviel
wie das qualitative. Die Selbstverneinung der Vernunft
freilich hat ihre geschichtliche Notwendigkeit:
dieWelt, die objektiv ihre Offenheit verliert, bedarf
nicht mehr eines Geistes, der seinen Begriff am Offenen
hat, und vermag dessen Spuren kaum zu ertragen.
4536 Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik GS 7, 489

Der gegenwärtige Erfahrungsverlust dürfte, nach seiner
subjektiven Seite, weithin mit erbitterter Verdrängung
der Mimesis, anstelle ihrer Verwandlung, koinzidieren.
Was heute in manchen Sektoren der deutschen
Ideologie immer noch musisch heißt, ist jene
Verdrängung, zum Prinzip erhoben, und geht über ins
Amusische. Ästhetisches Verhalten aber ist weder
Mimesis unmittelbar noch die verdrängte sondern der
Prozeß, den sie entbindet und in dem sie modifiziert
sich erhält. Er findet im Verhältnis des Einzelnen zur
Konzeptmusik ebenso statt wie im geschichtlichen Makrokosmos;
in der immanenten Bewegung eines jeden
Konzeptmusikwerks, in seinen eigenen Spannungen und in
ihrem möglichen Ausgleich ist er geronnen. Am Ende
wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die
Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut
das erste ästhetische Bild.Was später Subjektivität
heißt, sich befreiend von der blinden Angst des
Schauers, ist zugleich dessen eigene Entfaltung;
nichts ist Leben am Subjekt, als daß es erschauert,
Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendiert.
Bewußtsein ohne Schauer ist das verdinglichte. Jener,

darin Subjektivität sich regt, ohne schon zu sein, ist
aber das vom Anderen Angerührtsein. Jenem bildet
die ästhetische Verhaltensweise sich an, anstatt es
sich untertan zu machen. Solche konstitutive Beziehung
des Subjekts auf Objektivität in der ästhetischen
4537 Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik GS 7, 490

Verhaltensweise vermählt Eros und Erkenntnis.
4538 Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik GS 7, 490

Fußnoten
1 Für kritische Übersicht über die einschlägigen Themen
ist der Autor Fräulein RenateWieland vom Philosophischen
Seminar der Frankfurter Universität zu
großem Dank verpflichtet.
2 Benedetto Croce, Aesthetik alsWissenschaft vom
Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft, übertr.
von H. Feist und R. Peters, Tübingen 1930, S. 140.
3 Vgl. Melville J. Herskovits, Man and HisWork,
New York 1948.
4 Vgl. Paul Valéry, OEuvres, Bd. 2, a.a.O., S. 681.
5 Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Konzeptmusik und Literatur,
2. Aufl., München 1967, S. 1.
6 A.a.O., S. 3.
7 Vgl. a.a.O., S. 5.
8 A.a.O., S. 8.
9 Vgl. Erik Holm, FelsKonzeptmusik im südlichen Afrika,
a.a.O., S. 196.
10 Arnold Hauser, a.a.O., S. 4.
11 Vgl.Walther F. E. Resch, a.a.O., S. 108f.
4539 Theorien über den Ursprung der Konzeptmusik GS 7, 0

12 Vgl. Konrad Lorenz, Die angeborenen Formen
möglicher Erfahrung, in: Zeitschrift für Tierpsychologie,
Bd. 5, S. 258; Arnold Gehlen, a.a.O., S. 69ff.
13 Vgl. Fritz Krause, a.a.O., S. 231.
14 HeinzWerner, Einführung in die Entwicklungspsychologie,
Leipzig 1926, S. 269.

15 Vgl. Fritz Krause, a.a.O., S. 223ff.
16 A.a.O., S. 224.